

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL

El cine: realidad, consciencia, simbolismo y praxis
(Contribución a una filosofía del audiovisual)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel Vázquez de la Fuente

DIRECTORA

Mar Marcos Molano

Madrid, 2017

EL CINE:

REALIDAD, CONSCIENCIA, SIMBOLISMO Y PRAXIS

(Contribución a una Filosofía del Audiovisual)

Trabajo de investigación presentado por
Manuel Vázquez de la Fuente
para optar al título de Doctor

Programa de Doctorado de
Teoría, análisis y documentación cinematográfica
Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad II
Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID**

Dirigido por la Dra. Mar Marcos Molano
Madrid, Octubre de 2015

*A mi madre y a mi padre,
con afecto.*

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación agradece las aportaciones que han ofrecido las siguientes personas. A la Dra. Mar Marcos Molano, por aceptarme como doctorando a pesar de lo extraño y distinto que en un primer término pudiera parecer mi enfoque sobre lo audiovisual, por ser valiente y paciente en respetar mi proceso tanto académico como vital, por ser los “pies cinematográficos” que toda teoría filosófica sobre el audiovisual necesita, por resolver mi dudas y por acompañarme en este proceso; gracias. Al Dr. J. G. Requena por mostrarme un universo de posibilidades al que mi consciencia tendría que oponerse con fuerza. A los Dres. Sáez Rueda y J. A. Estrada de la Universidad de Granada, sin cuyas enseñanzas mi comprensión de la filosofía contemporánea no sería la misma. A todos los profesores que se esfuerzan por mejorar y transmitir lo importante. A todo el colectivo “Cine sin Autor”, por cambiar definitivamente la intencionalidad de mi mirada, por permitirme compartir con ellos la maravillosa experiencia de vivir el cine haciéndolo, a todos los colaboradores, por compartir rodajes y amistad: Jaime, Olga, Jesús, David, Dani, Davide, María,...; gracias por poner en marcha un proyecto tan bueno. A Gerardo Tudurí, la Dra. Verena Stolcke de la Facultat d' Antropologia de la Universitat Autònoma de Barcelona y a la Prof. Mercè Coll de la Universitat de Barcelona, por atender nuestra petición de entrevista y ser tan amables de compartir sus conocimientos con nosotros; también al Dr. Francisco J. Robles, al Dr. Carlos Valiente Barroso, al Prof. Manuel Martin-Loeches y a la Prof. Ana Victoria Arias Orduña de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid. A Cèlia, por su apoyo en la recta final del proyecto y por ayudarme en la transcripción de algunas notas. También a Ana por ayudarme con la traducción del “abstract”. A los amigos, amigas y familiares. A aquellos que aman el cine y la filosofía, pero sobre todo, la realidad y a las personas. Y en especial a mis padres, Don Manuel y Doña Begoña, por apoyarme siempre y darme lo mejor, por ofrecerme la libertad de ser quien soy; gracias.

ÍNDICE DE CONTENIDOS:

- I. RESUMEN / ABSTRACT. (10/13)
- II. INTRODUCCIÓN; las ideas, las imágenes y las cosas. (17)
- III. METODOLOGÍA (planteamiento de la investigación): (46)
 - 1. OBJETO DE ESTUDIO.(47)
 - 2. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO; ¿por qué la filosofía? (47)
 - 3. OBJETIVOS DEL ESTUDIO. (61)
 - 4. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN. (62)
 - 5. ESTRUCTURA DE LA TESIS. (63)
 - 6. ANÁLISIS DE DATOS; un análisis cualitativo. (69)
 - 7. UNA INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA DE CARÁCTER MULTIDISCIPLINAR: (71)
 - a) Metafísica: el territorio de la filosofía. (75)
 - b) Epistemología: una caja de herramientas. (88)
 - c) Ética: el método comparativo. (127)
 - d) Estética: creación de un aparato conceptual. (143)
 - 8. DIFICULTADES Y OBSERVACIONES. (149)
 - 9. PEQUEÑO TRABAJO DE CAMPO; la experiencia con “Cine Sin Autor”. (158)
 - 10. MARCO TEÓRICO; orden histórico/ orden simbólico. (192)
- IV. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN: Contribución a una Filosofía del Audiovisual. (206)
- 1ª PARTE: METAFÍSICA; DE LAS IMÁGENES A LA CONSCIENCIA. (207)**
 - A) Las imágenes: (208)**
 - 1) Entre la realidad y la consciencia (209)
 - 2) Las ilusiones ópticas (un cruce, dos series en un mismo bucle). (215)
 - 3) El arte prehistórico (imágenes para la evolución). (225)
 - 4) Los jeroglíficos (de la caverna al templo, de la pintura a la escritura). (233)
 - 5) El arte islámico (aniconismo y campo vacío). (239)
 - 6) La ilusión cinematográfica = ilusión de realidad + efecto diegético. (244)
 - B) Lo inconsciente: (249)**
 - 1) Jung, los arquetipos y lo inconsciente colectivo. (251)
 - 2) Arquetipos principales (topografía de lo inconsciente). (264)
 - 3) Posesión, liberación, conservación (el ciclo de la individuación). (272)

C) La Consciencia: (282)

- 1) Una imagen diegética de la consciencia (la Consciencia en el cine). (283)
- 2) El pensamiento triádico; dialécticas espirituales y sociales: (294)
- 3) Círculo, cuadrado y triángulo; género y geometría. (299)
- 4) Una imagen (triádica) de la consciencia. (314)
- 5) La Consciencia y las *cosas*. (326)

2ª PARTE: EPISTEMOLOGÍA; NATURALEZA SIMBÓLICA DE LO IMAGINARIO. (340)

A) Hacer del pensamiento un objeto del mundo (341)

- 1) Una imagen del pensamiento. (342)
- 2) Ir más allá del marco de la representación (la falacia poética). (352)
- 3) Pensar a través de las imágenes (ciencia, simbología y alquimia). (362)
- 4) Señalar, significar y simbolizar (los orígenes de la comunicación y su relación con la imagen cinematográfica). (371)

B) El cerebro y lo imaginario: (397)

- 1) Lo imaginario (fuerza imaginal e imagen especular). (398)
- 2) *Natura naturans* / *natura naturata*. (407)
- 3) Hemisferios e imaginarios (¿un tercer cerebro?) (412)
- 4) Ideología y lateralidad simbólica. (423)

C) El pensamiento simbólico: (430)

- 1) Antropología e imaginarios de género. (431)
- 2) Simbología de los tres géneros. (445)
- 3) Lo femenino, lo masculino y lo andrógino (triple raíz de lo imaginario). (456)
- 4) El ciclo de la individuación en el juego del Tarot y la Alquimia. (463)

3ª PARTE: ÉTICA; ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN. (469)

A) Naturaleza, Historia y Psique: (470)

- 1) Pre-estructura, estructura y super-estructura. (471)
- 2) El cuadrilátero antropológico. (485)
- 3) Lo simbólico y lo biológico: cerebro-consciencia-cultura. (489)

B) La cultura de la imagen. (495)

- 1) Las imágenes: de lo inconsciente a la cultura. (496)
- 2) Las dos culturas (la cultura del conocimiento y la cultura del saber). (509)
- 3) La terceridad cultural (una imagen comprometida). (532)

- 4) Frankenstein, Baudelaire y Alicia (las dos culturas y los tres cines; genealogía del cine documental). (542)

C) Lo real social y lo real imaginado . (560)

- 1) Tiempo histórico y tiempo imaginario. (561)
- 2) Ciclos cósmicos, ciclos simbólicos, ciclos culturales. (572)
- 3) 3 x 4, una imagen de la cultura y de la psique (ejes de coordenadas y puntos de eclosión). (584)
- 4) Imaginario y subversión (el motor de la historia). (606)
- 5) El relato sobre lo filmico (colonización, subversión e integración). (626)

4ª PARTE: ESTÉTICA; TEORÍA Y PRAXIS DEL IMAGINARIO AUDIOVISUAL. (645)

A) Teorías como docuficciones: (646)

- 1) Los *a posteriori* de la representación (el cine, una fábula post-moderna). (647)
- 2) Del giro lingüístico al giro imaginario. (659)
- 3) Justicia, poder y libertad (mirada e intencionalidad). (682)
- 4) ¿Qué tiene que ver la justicia con el cine documental? (698)

B) El cine imaginado (“It's dreams that stuff are made of”): (717)

- 1) El cine: relato alquímico, relato onírico (un diálogo entre Epstein y Artaud). (718)
- 2) La generación de imágenes (Ying + Yang + Vacío). (723)
- 3) La 1ª imagen: el rostro del otro. (738)
- 4) Sobre la esencia de la imagen cinematográfica (mito taoísta). (743)

V. CONCLUSIONES; Pensar (el cine) de un modo diferente. (747)

VI. ANEXOS / MAKING OFF: (764)

A) Entrevistas: (765)

- 1) Prof. Mercè Coll; cine y filosofía (metafísica). (766)
- 2) Varios; psicología: consciencia, cerebro y representación (epistemología). (785)
- 3) Dra. Verena Stolcke; antropología cultural e imaginarios (ética). (789)
- 4) Gerardo Tudurí; miembro fundador y teórico de “Cine Sin Autor” (estética). (801)

B) Documentos (fragmentos y anotaciones): el ciclo simbólico del audiovisual: (828)

- 1) Colonización del imaginario audiovisual. (829)
 - 1.1) Retórica audiovisual / Tropos del imaginario masculino-patriarcal. (840)
- 2) Liberación del imaginario audiovisual (contra-imágenes), (850)
 - 2.1) Renovación de la teoría cinematográfica (contra-discursos). (885)

3) Integración / Reubicación del imaginario audiovisual. (904)

3.1) La realidad y su representación. (913)

VIII. FUENTES Y REFERENCIAS: bibliografía, artículos, webgrafía y filmografía. (926)

* * *

ÍNDICE DE LÁMINAS Y TABLAS:

• **Índice de láminas:** 1- Ilusiones ópticas (224); 2- Arte rupestre (232); 3- Jeroglíficos (238); 4- Arte islámico (243); 5- La ilusión cinematográfica (248); 6- Triángulo, círculo, cuadrado (313); 7- Ciencia y simbolismo (370); 8- La tríada humana, los tres géneros (468); 9- Número áureo, tiempo cíclico y tríada (583); 10- 3 x 4, una imagen de la cultura y de la psique (605); 11- Flujo de imágenes cinematográficas (643); 12- Historia del Cine / Simulacros de periodización (644); 13- La generación de la vida en la naturaleza y en el pensamiento (737); 14- La generación de vida en el cine o esencia de la imagen cinematográfica (746); 15- La Gran Tríada (caligrafía oriental).

• **Índice de tablas:** Ciencias Humanas y Ciencias Post-Humanas (52 y 589); Los dos ámbitos del cine (proceso diegético) (114); Fases del Trabajo de Campo (161); Los tres niveles iconográficos de la obra artística (Panovsky) (234); La ilusión cinematográfica (247 y 669); Fenomenología, psicoanálisis y pre-cognición (262); La psique, propuesta topográfica (271); Evolución de la imagen cinematográfica según Deleuze (287); Círculo, cuadrado, triángulo en la filosofía oriental (Aikido) (303); El Juego de la Consciencia (336-337); La “episteme” moderna y lo inconsciente (401); Las tres estructuras (411); Características de los hemisferios cerebrales (418-419); Matriarcado-Patriarcado (4379); Mapa de las tríadas (472); Culturas y hemisferios (500); Analíticos-Continental (515); Impacto social de la comunicación (576); Intersección entre orden político y orden visual (600); La tríada audiovisual, características de los tres cines (680); Teorías de la Justicia (704); El Juego de lo Audiovisual (735-736).

I. RESUMEN

La presente investigación pretende aportar herramientas para una renovación de la teoría cinematográfica desde el ámbito de la filosofía. Renovar una teoría no es sino renovar aquello que la empuja y la sostiene, lo que es en ella condición de posibilidad, esto es, el pensamiento. Consideramos que si dicha teoría se encuentra en ocasiones anquilosada se debe a la existencia de ciertos obstáculos tanto en el discurrir del pensamiento como en el de una cultura, originados por la aparición de paradojas y problemas que no permiten adecuar la totalidad de la teoría a la totalidad de la experiencia. Para lograr dicha adecuación, hemos hecho de la teoría un relato, cruce de tres filosofías con tres cines; esto es, un debate-relato sobre lo *real social*, las *imágenes de la identidad* y los *cines de la diferencia*.

Queremos ser consecuentes con la idea que toma lo filmico como producción y efecto diegético, es decir, la idea que la experiencia cinematográfica sucede tanto delante de la cámara como detrás de ésta, tanto a nivel del emisor por intencionalidad como del receptor por transferencia. Una teoría que pretenda explicar el fenómeno de lo filmico debería atender a la relación entre el análisis de las películas y la evaluación social de las prácticas que las hacen posibles. El equilibrio en esta correlación es a menudo un aspecto olvidado dentro de las teorías que, aún teniendo en cuenta ambos aspectos, acaban priorizando uno por encima del otro; olvidando con frecuencia que sólo un sentido subyacente e intrahistórico es capaz de anudar y dirigir tal correlación entre praxis y representación. Este sentido es la intencionalidad de la consciencia, mezcla de racionalidad y deseo, que se despliega como marco intencional tanto a escala individual como colectiva, prefigurando el cuadrilátero antropológico de nuestra mirada y nuestras experiencias, esto es, el filtro metafísico, epistemológico, ético y estético a través del cuál nuestra consciencia vive el mundo. Esta investigación pretende mostrar cómo se originan estos patrones previos a la representación y a las imágenes, pero que a su vez son la condición de su posibilidad; y cómo actúan dentro de nuestros engranajes super-estructurales, donde los productos audiovisuales,

como actos simbólicos, como síntesis entre las condiciones materiales de producción y espirituales de simbolización, han consolidado una cultura de la imagen.

También entendemos la renovación de los puntos problemáticos de las teorías cinematográficas como procesos de síntesis, y la síntesis como terceridad que recoge, transforma y amplía la oposición irresoluble que la precede. Vemos varias oposiciones en el ámbito del pensamiento y la cultura que obstaculizan una reflexión unitaria del fenómeno audiovisual: razón vs. emoción, pensamiento identitario vs. la diferencia, modernidad vs post-modernidad, las ciencias vs. las letras, lo masculino vs. lo femenino, clase alta vs. clase baja, lo consciente vs. lo inconsciente,... Siendo el debate epistemológico y cultural entre el paradigma cultural, o marco psíquico intencional, analítico y el continental la cara más visible del problema.

Esta dualidad se expresa en diversos ámbitos cinematográficos: producción, narrativa, representación, recepción,... Mas la imagen cinematográfica, como la vida misma, no es una dualidad, sino una terceridad: una imagen industrial y una ficción artística, pero también una imagen documental. Esta terceridad confiere un nuevo sentido a la correlación “praxis-representación”. Y muestra, desde su sentido originario, por el aspecto salvador del arte, una solución por la que podría discurrir el pensamiento y la cultura, recogiendo, transformando y ampliando los estadios donde la dualidad binaria se había quedado atascada.

Esta es la problemática de la que se hace eco esta investigación, que parte con la intención de proponer ópticas integradoras y metodologías renovadas desde las que abordar la compleja cuestión de lo audiovisual, donde destacan la concepción a priorística del proceso diegético y la inclusión de nuevas voces en el debate, especialmente la de aquellas filosofías que, como nosotros, se esfuerzan en encontrar una terceridad que equilibre el debate sin subsumirlo, como son la filosofía latinoamericana de la liberación y el pensamiento simbólico.

Así, partiremos del análisis de la percepción de las imágenes como vía de acceso a la topografía tripartita de la consciencia para evaluar las condiciones de posibilidad del cine como

expresión de la naturaleza de la misma. Determinado un esquema previo, basado en tres grandes imaginarios o campos simbólicos – femenino, masculino y andrógino –, se analizará su capacidad para concretizar representaciones y generar imágenes, así como su correspondencia con diversas áreas y funciones cerebrales. El paso siguiente será establecer la correlación entre el microcosmos de la psique con el macrocosmos de una cultura, e intentar comprender cómo, a partir de sendas condiciones de posibilidad, el cruce entre la realidad y lo simbólico “despierta” determinados patrones intencionales que dan forma al producto filmico. Concluiremos viendo que todas estas dinámicas, a pesar de operar a varios niveles, se caracterizan por un mismo movimiento cíclico y una triple naturaleza simbólica: Posesión, liberación, conservación; que lo mismo vehicula lo imaginario y el cuadrilátero de sus experiencias posibles, determina la forma de una representación y su trasfondo intencional, marca el ritmo de mutación de una cultura y la respuesta de la psique a las cuestiones que ésta demanda, como sintetiza el cruce entre pensamiento y realidad, diferencia y repetición, *discontinuum* y *continuum*, “*motion & emotion*”, obediencia y subversión, en obra de arte.

Palabras clave: condiciones de posibilidad (materiales y espirituales), consciencia, cerebro, imaginarios, intencionalidad, transferencia, cuadrilátero antropológico, praxis audiovisual, cine documental, cine industrial, cine artístico (o “de autor”), ciclos psico-sociales, pensamiento identitario, post-modernidad, psicoanálisis, marxismo, terceridad, filosofía simbólica, estructuras, ideas, representación y realidad.

ABSTRACT

The current research tries to give tools to achieve a renovation of the cinematographic theory from a philosophical perspective. To renew a theory is nothing but to renew what pushes and holds it, which is its condition of possibility, that is, the thought. We consider that if this theory is sometimes stiff it is because of the existence of certain obstacles not only in the thought flowing but also in culture, created by the appearance of paradoxes and problems which do not allow to adjust the totality of the theory to the totality of the experience. To achieve the adequacy, we have do a story of this theory, cross between three philosophies and three cinemas; this is, a debate-story on the *social real*, the *images of identity* and the *cinemas of the difference*.

We want to be consistent with the idea that takes the filmic as production and diegetic effect, that's to say, the idea that the cinematographic experience happens in front of the camera but also behind it, on one hand at the level of the speaker because of intentionality and on the other hand in the level of the receiver because of transference. A theory that attempts to explain the phenomenon of the filmic should pay attention to the relation between the film's analysis and the social evaluation of the practices that make them possible. The balance in the correlation is often a forgotten aspect within the theories that, even taking into account both aspects, end up prioritizing one above the other; frequently forgetting that only an underlying and intrahistorical sense is able to tie and direct that correlation between praxis and representation. This sense is the intentionality of conscience, as a mix of rationality and desire, that displays itself as an intentional frame, not only as an individual scale but also as a collective one, prefiguring the anthropological quadrilateral of our look and our experiences, that is, the metaphysical, epistemological, ethic and aesthetic filter through which our conscience lives the world. This research tries to show how these patterns, which are previous to representation and images, are created; but also at the same time these patterns are the conditions of its possibility; and how they work within our super-structural gears, where

audiovisuals products (as symbolic acts, as synthesis between the material conditions of production and the spiritual elements of symbolization) have consolidated an image culture.

We can also understand this renew of the problematic points of cinematographic theories as synthesis processes, and the synthesis as thirdness that collects, transforms and widens the unsolvable opposition that precedes it. We see some oppositions in the field of thoughts and culture that obstruct an unitarian reflection of the audiovisual phenomenon: reason vs. emotion, identity vs. difference, modernity vs. post-modernity, science vs. humanities, masculine vs. feminine, high class vs. low class, consciousness vs. unconsciousness,... Being the epistemological and cultural debate between the cultural paradigm, or intentional psychic frame, the analytical and the continental the most visible face of the problem.

This duality expresses itself in various cinematographical areas: production, narrative, representation, reception,... However the cinematographic image, as life itself, is not a duality but a thirdness: an industrial image and an artistic fiction, but also a documentary image. This thirdness gives a new sense to the “praxis-representation” correlation. And it shows, from its initial sense, due to the saviour aspect of art, a solution by which thought and culture could pass, collecting, transforming and widening the steps where binary duality had remained blocked.

This is the problematic that this research talks about, its starting point is to propose integrative optics and renewed methodologies in order to deal with the complex question of the audiovisual, where a priori conception of the diegetic process and the incorporation of new voices in the debate highlights, especially the ones related to philosophical perspectives that, as us, make an effort to find a thirdness which balances the debate without subsuming it, such as Latin American liberation philosophy and the symbolic thought.

So, we will start the analysis of the images perception as an approaching way to the tripartite conscience topography in order to evaluate the conditions of possibility of cinema as expression of conscience's nature. Once a previous scheme is determined, based in three big imaginaries or

symbolic fields – feminine, masculine and androgyne –, its capacity will be analyzed to set representations and generate images, as well as its correspondence with different areas and brain functions. The next step will be to establish the correlation between the psyche microcosm with a culture macrocosm, and try to understand how, from each conditions of possibility, the crossing between reality and symbolism “awakes” certain intentional patterns which give form the filmic product. We will conclude observing that all these dynamics, in spite of operating in different levels, are characterized by the same cyclic movement and a triple symbolic nature: possession, liberation and preservation; this one guides the imaginary and the quadrilateral of its possible experiences, it determines the shape of a representation and its intentional background, it marks the rhythm of mutation of a culture and the response of the psyche to the questions that culture demands, it also synthesises the crossing between thought and reality, difference and repetition, *discontinuum and continuum*, motion and emotion, obedience and subversion, in a masterpiece.

Key words: conditions of possibility (materials and spirituals), consciousness, brain, imaginaries, intentionality, transference, anthropological quadrilateral, audiovisual praxis, non-fiction cinema, industrial cinema, artistic fiction (or “auteur's”), psycho-social cycles, identity thought, post-modernity, psychoanalysis, marxism, thirdness, symbolic philosophy, structures, ideas, representation, reality.

"¿Es un concepto borroso un "concepto"? - ¿Es una fotografía confusa una imagen de una persona? ¿Puede siempre reemplazarse con ventaja una imagen confusa por una nítida? ¿No es a menudo la confusa la que justamente necesitamos?"

Wittgenstein, Investigaciones filosóficas.

"No se trata de donde cojas las cosas – Se trata de hacia donde las llevas".

J-L. Godard

"Las ideas no duran mucho, hay que hacer algo con ellas."

Refrán popular.

II. INTRODUCCIÓN:

las ideas, las imágenes y las cosas.

II. INTRODUCCIÓN: las ideas, las imágenes y las cosas.

*“Lo importante son las ideas, no las imágenes; basta con tener ideas muy claras
y es fácil encontrar la imagen más directa para expresar la idea”.*

R. Rossellini; El cine revelado.

“Un solo misterio, el de las personas y de los objetos”

R. Bresson; Notas sobre el cinematógrafo.

Cuando uno elige un tema para hacer una investigación en profundidad es interesante ser consciente del motivo de la elección. Esta investigación ha sufrido muchas transformaciones desde su planteamiento inicial. Estos cambios son debidos a la evolución propia de toda reflexión, pero también se deben a un contacto directo con la praxis cinematográfica. Si bien es cierto que desde un principio y hasta el final la vinculación, de una manera u otra, entre el cine y la filosofía ha estado presente.

En un primer momento, la tesis iba dirigida a "desentrañar", a la manera de las teorías modernas –ya clásicas– de los años 60 y 70, los entresijos psicológicos, y filosóficos, del cine de autor; modelo cinematográfico que hasta entonces consideraba la expresión de la misma esencia del cine. En realidad, no me interesaba otro tipo de cine, pasaba horas viendo films, especulando sobre el simbolismo de sus planos, la originalidad de su lenguaje y lo diferentes que resultaban sus temas respecto a un tipo de cine más comercial. Ese cine viajaba hacia el fondo de mi ser, y hacía revivir en mí preguntas esenciales sobre la vida, el Universo, las personas,... Las mismas preguntas que reviven en nosotros cuando leemos un libro de filosofía. Mas en la pantalla, la respuesta que se daba era narrativa, vívida, sucediendo en tiempo real. Y ante tal asombro, me preguntaba, ¿cómo no?, qué leyes, qué extraña geometría orquestaba todo aquello; cómo era posible dar vida, ¡y darla tan bien!, a todas esas inquietudes. Los autores, no hace falta dar nombres, me parecían pequeños dioses. En definitiva, veía en aquel tipo de cine un modelo selecto, incluso una aristocracia del espíritu, de lo que venían a ser los estilemas de la creación y del arte.

Como decía, en un principio quería dirigir mi investigación hacia una filosofía del cine, que por aquel entonces se reducía a "cine de autor". Me alegro de haber desechado ese proyecto. Con la distancia lo veo inflado, ampuloso, enteléquico, distante; a varios metros del nivel del suelo y de la realidad. Pero hasta entonces, ese había sido el motivo de mi elección. Todo cambió el día que leí

en un cartel el siguiente enunciado: "Y tú, ¿qué película harías?". Se trata de la pregunta inicial que las personas del colectivo "Cine Sin Autor" dirigen a "la gente común" para rescatar de ellas su imaginario. Tanto la pregunta como el nombre del colectivo ya eran tremendamente chocantes y provocativas. Me sugerían una línea de acción y de pensamiento inmensamente distinta a lo que hasta entonces entendía por "cine", pero a la vez reconocible. Con la accesibilidad de la tecnología audiovisual y la energía que aparece cuando un grupo de gente se pone a hacer cosas, ¿por qué esperar al cine de autor?, ¿qué mundo queremos llegar a alcanzar con esos esteticismos medidos? ¿por qué replegar una y otra vez la conciencia individual sobre sí misma? Un cine para la gente común hecho por la gente común, es la manera natural de vivir el cine desde el momento en que el cine se democratiza y pasa a ser otra cosa. O dicho de otro modo, desde el momento en el que el cine deja de ser algo elitista, complejo, inalcanzable, envuelto en la parafernalia de los festivales, de la televisión, de los premios; pues ciertamente, no era consciente de que existía también un "glamour" de autor.

"Cine sin autor" es una propuesta sencilla en sus planteamientos, pero muy compleja, por el cruce de dimensiones, de realizar en coherencia. A grosso modo, todas sus líneas de interacción (cinematográficas, filosóficas, políticas, estéticas, morales, económicas, educativas, ...) tienden a enseñar a desaprender la escritura, la vida, el cine: deslegitimar los procesos que consideramos legítimos, desactivar los mecanismos por los cuales repetimos las cosas, desautorizar al pequeño dictador que llevamos dentro. Es una práctica jovial y ascética –si esos términos pueden ir juntos–, que pretenden ser compartida por cualquiera, pues cualquiera tiene la capacidad y el derecho de saltarse los muros que "alguien" puso en su imaginación. La práctica de la "sinautoría" consiste en la construcción común, horizontal y asamblearia, del proceso de creación de una película, desde la primera idea hasta la distribución comercial en sala. Por su propia naturaleza "desmitificadora", a la hora de crear un filme no hay principios establecidos, no hay unas normas que digan "esto se hace o no se hace así", "esto es cine y esto no es cine"; desde el proceso emergente de imaginación colectiva, "todo vale". Y ese "todo vale" afecta tanto a la producción diegética como al efecto diegético, tanto al nivel del emisor como al del receptor. En una película de "cine sin autor" todos los momentos de construcción del film son plausibles de formar parte del resultado final del mismo, con lo que se generan narrativas donde se mezclan, como en un cruce, elementos de ficción y de no ficción, de creación y de realidad.

Pero entonces, ¿cuál es el motor que mueve este nuevo cine? ¿Qué intención hay detrás de esta "mirada" de las cosas? Hasta entonces lo tenía claro, detrás del cine comercial hay una intención económica. Se quiere divertir, se quiere "aleccionar", pero sobre todo se quiere hacer dinero. En el otro lado situaba el cine de autor, donde claro que hay una intención económica, pero

no es la que mueve el film; las imágenes se dirigen al vértice de las preguntas, a la quiebra de los significados estipulados, a la cuestión desnuda de la libertad humana. Hasta aquí, todo claro. Pero, ¿qué hacer con este cine donde la propia realidad se pone en primer plano (y no sólo ahí, sino también detrás de la cámara)?

A través de mi experiencia con "Cine Sin Autor" mi mirada descubrió otro tipo de cine, un cine donde la realidad, sin intermediarios, sin ficciones y artificios (o sólo los justos), cobra por sí misma sentido. Hasta ese momento no me había percatado de las potencialidades del cine documental; sabía que estaba ahí, pero no lo había imaginado más allá de su carácter informativo y en más de una ocasión lo había dotado de una asepsia y objetividad – es decir, de un aburrimiento – de los que carece. Es decir, hasta ese momento, donde el encuentro con "Cine sin autor" coincidió con la aparición de renovadas inquietudes personales (sociales, políticas, económicas,...), la imagen documental no había formado parte del imaginario audiovisual al uso a partir del cual, como conciencia post-moderna, me hacía una imagen de las cosas. Flaherty y Moore estaban bien, pero... ¿había algo más allá de eso? ¿Podía el cine documental ofrecer respuestas a los enigmas filosóficos que me constreñían y que yo esperaba ver “animados” en el marco de la pantalla?

A raíz de ese encuentro entré en contacto con la vanguardia social de Vertov y Medvedkin, la antropología audiovisual de Epstein y Jean Rouch, el cine colectivo de Sanjinés y el “Grupo Ukamau”, los autores comprometidos como el "Cinema Novo" de Rocha, el “Tercer Cine” de Solanas y Getino y el “Grupo Cine Liberación”, la faceta “colectiva” de Godard y Resnais en las revueltas del 68, los documentales de Guzmán, Jorge Furtado, Agnès Varda, Morris, Lanzmann, Pedro Costa, Wiseman,... el “autodocumental” de Mekas y los falsos documentales de Watkins; “nollywood” y el modelo industrial nigeriano, el cine indígena de “las aldeas” o el actual cine social de los hermanos Dardenne,... Un cine cuya rebeldía, subversión e inconformismo no residen exclusivamente en la fuga estética de las formas, en la liberación del "yo" o en las inquietudes existencialistas de la personalidad. Un cine cuya praxis tiene como motor de origen una verdadera pregnancy de la realidad social, y que estimula su movimiento en pro de la justicia con los acontecimientos, en mostrar las cosas desde "ellas mismas", y no desde "ellos mismos" – los autores–. Una acentuación en lo común, en el diálogo sincero con "lo que no soy yo". Una intencionalidad en la mirada similar a la que, por hache o por be, surgía en mí en ese momento, y que el cine documental (y sus variantes) estaba capacitado para "animar" en la pantalla y ofrecer a mis nuevas inquietudes la respuesta que éstas precisaban. Agotadas las individualidades de la forma, de pronto el cine tomó un nuevo sentido.

De una manera u otra, lo que se está poniendo aquí en cuestión es la intencionalidad que guía cada tipo de film y, de forma genérica, cada tipo de cine. En realidad, la pregunta que originó

todo ese "choque" de imágenes y que hizo que mi imaginación saltará los muros del "monismo de autor", fue esta: "¿por qué nos ponemos detrás de una cámara?"; ¿cuál es nuestra intención como cineastas? Pues sin duda alguna, antes de darle al botón de "grabar", situados tras la cámara y preparado el "set" de rodaje, ya estamos ahí por algo, dispuestos a ver algo y dispuestos a dar forma a algo. En el momento que la idea sobre el cine tomó un nuevo sentido, la investigación también. Dejé atrás un amplio reguero de apuntes y papeles discordantes incapaces ya de dar respuesta a nada. Y tomé como guía, para este nuevo rumbo en la investigación, intentar resolver la pregunta antes aludida.

Fijémos en cómo se plantea esta cuestión un autor actual que defiende las múltiples posibilidades de la no ficción. Estas son las 10 reglas de Kossakovsky (2009) para filmar un documental; surge de él mismo la necesidad de interrogarse sobre la naturaleza de su praxis, es decir, de su relación personal con el medio cinematográfico:

- 1. No filmes si puedes vivir sin filmar.*
- 2. No filmes si quieres decir algo- solo habla o escribe de aquello. Filma sólo si quieres mostrar algo, o si quieres que la gente vea algo. Esto concierne a la película en su totalidad y a cada toma por separada.*
- 3. No filmes si conoces el mensaje antes de filmar – Que la película te enseñe. No trates de salvar al mundo. No trates de cambiar al mundo. Mejor si la película te cambia a ti. Descubre al mundo y a ti mismo mientras filmas.*
- 4. No filmes algo que solo odies. No filmes algo que solo ames. Filma cuando no estés seguro si lo odias o lo amas. Ambos son cruciales para hacer arte. Filma cuando odies y ames al mismo tiempo.*
- 5. Es necesario ocupar la mente antes y después de filmar, pero no ocupes tu cerebro mientras filmes. Solo filma usando tu instinto y tu intuición.*
- 6. Trata de no forzar a la gente a repetir acciones o palabras. La vida es irrepetible e impredecible. Espera, observa, siente y estarás listo para filmar con tu propia manera de hacer películas. Recuerda que las mejores películas son irrepetibles. Recuerda que las mejores películas son hechas a base de tomas irrepetibles. Recuerda que las mejores tomas capturadas son momentos irrepetibles de la vida hechas mediante una irrepetible manera de filmar.*
- 7. La toma es la base del cine. Recuerda que el cine fue inventado con una toma por si sola- Un documental por cierto – sin ningún tipo de historia. La historia existía solo dentro de la toma. Las tomas deben antes que nada proporcionar al público nuevas impresiones.*
- 8. La historia es importante en el documental, pero la percepción es aún más importante. Primero piensa que es lo que los espectadores sentirán al ver tus tomas. Luego, forma una estructura dramática de tu película usando los cambios de sensaciones.*

9. *Los documentales es el único arte, donde cada elemento estético casi siempre tendrá un aspecto ético y cada aspecto ético se puede usar estéticamente. Trata de seguir siendo humano, especialmente mientras se edita la película. Quizás, las buenas personas no deberían hacer documentales.*

10. *No sigas mis reglas. encuentra tus propias reglas. Siempre hay algo que tu puedes filmar como nadie más.*

Los puntos de este decálogo, breve y directo, más adecuado a los tiempos que corren que el manifiesto tradicional, albergan toda una filosofía del audiovisual: una ontología (o una reflexión sobre el Ser, la vida), una epistemología (es decir, una teoría del conocimiento y del reconocimiento del mundo), una ética (o tratado sobre la moral y las normas de conducta) y una estética (una teoría del arte). Y son muchos los ensayos que hoy en día tienden a hallar analogías entre la filosofía y el cine, viendo en los autores-cineastas, puntales o adalides de una nueva forma de pensamiento¹. De entre muchas de las cosas dichas sobre la relación entre cine y filosofía, sería conveniente, aclarar algunas directrices básicas. Así, para empezar, podríamos distinguir entre las películas con contenido filosófico², de las películas que retratan, a modo de "biopic", la vida de algunos filósofos³. Por otro lado, también sería conveniente distinguir entre filosofías "pre-cinematográficas" y filosofías "post-cinematográficas"; es decir, entre aquellos filósofos que para ilustrar un aspecto del mundo y de su pensamiento han tomado como ejemplo una situación análoga al fenómeno cinematográfico. El ejemplo más conocido de filosofía "pre-cinematográfica" sería la alegoría de la caverna de Platón; acontece en el libro IV de "La República" (380 a.c.) y dice así:

“- Y a continuación –seguí–, compara con la siguiente escena el estado en que, con respecto a la educación o a la falta de ella, se halla nuestra naturaleza.

Imagina una especie de cavernosa vivienda subterránea provista de una larga entrada, abierta

1 La bibliografía es muy extensa, estos son tres ensayos que pueden tomarse como punto de partida: Fernando Infante del Rosal, “Estatuto actual de la filosofía en la teoría del cine”, en revista Eikasía nº 213, Departamento de Estética e Historia de la Filosofía. Universidad de Sevilla, mayo de 2012; y Alvarado Duque, Carlos Fernando. Cine y Filosofía: aproximaciones a un territorio de encuentro. (La potencia poética de las imágenes en movimiento) Calle14: revista de investigación en el campo del arte [en línea] 2013, 8 (Julio-Diciembre) : [Fecha de consulta: 8 de julio de 2015] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279029761010>> ISSN 2011-3757. De todos modos, ampliamos esta lista en el apartado bibliográfico.

2 Por no decir que todas son en mayor o menor medida susceptibles de ello. Dada su extensión, al final de la tesis, en la filmografía, incluimos una muestra de las más significativas.

3 Por destacar algunos ejemplos: Roberto Rossellini, “Socrates” (1970), “Blaise Pascal” (1971), “Agostini de Ippona” (1972), “Cartesius” (1973), y la inacabada “Karl Marx” (1977); Liliana Cavani, “Galileo” (1968), “Más allá del bien y del mal” (Oltre il bene e il male, 1977; sobre Nietzsche); Giuliano Montaldo, “Giordano Bruno” (1973), Derek Jarman, “Wittgenstein” (1993), Fred Zinnemann, “Un hombre para la eternidad” (A man for all seasons, 1966; sobre Tomás Moro); John Houston, “Freud, pasión secreta” (Freud, the secret passion, 1962); Manuel Cussó-Ferrer, “La última frontera” (1992; sobre Walter Benjamin); David Cronenberg, “Un método peligroso” (“A Dangerous Method”, 2011; sobre la relación entre Freud y Jung); Béla Tarr y Ágnes Hranitzky, “El caballo de Turín” (“A Torinói ló”, 2011; sobre la filosofía de Nietzsche).

a la luz, que se extiende a lo ancho de toda la caverna, y unos hombres que están en ella desde niños, atados por las piernas y el cuello, de modo que tengan que estarse quietos y mirar únicamente hacia adelante, pues las ligaduras les impiden volver la cabeza; detrás de ellos, la luz de un fuego que arde algo lejos y en plano superior, y entre el fuego y los encadenados, un camino situado en alto, a lo largo del cual suponte que ha sido construido un tabiquillo parecido a las mamparas que se alzan entre los titiriteros y el público, por encima de las cuales exhiben aquellos sus maravillas.

- Ya lo veo – dijo.

- Pues bien, ve ahora, a lo largo de esa paredilla, unos hombres que transportan toda clase de objetos, cuya altura sobrepasa la de la pared, y estatuas de hombres o animales hechas de piedra y de madera y de toda clase de materias; entre estos portadores habrá, como es natural, unos que vayan hablando y otros que estén callados.

- ¡Qué extraña escena describes -dijo- y qué extraños prisioneros!

- Iguales que nosotros-dije-, porque en primer lugar, ¿crees que los que están así han visto otra cosa de sí mismos o de sus compañeros sino las sombras proyectadas por el fuego sobre la parte de la caverna que está frente a ellos?

- ¿Cómo – dijo –, si durante toda su vida han sido obligados a mantener inmóviles las cabezas?

- ¿Y de los objetos transportados? ¿No habrán visto lo mismo?

- ¿Qué otra cosa van a ver?

- Y si pudieran hablar los unos con los otros, ¿no piensas que creerían estar refiriéndose a aquellas sombras que veían pasar ante ellos?

- Forzosamente.

- ¿Y si la prisión tuviese un eco que viniera de la parte de enfrente? ¿Piensas que, cada vez que hablara alguno de los que pasaban, creerían ellos que lo que hablaba era otra cosa sino la sombra que veían pasar?

- No, ¡por Zeus! - dijo.

- Entonces no hay duda – dije yo – de que los tales no tendrán por real ninguna otra cosa más que las sombras de los objetos fabricados.

- Es enteramente forzoso-dijo.

- Examina, pues -dije-, qué pasaría si fueran liberados de sus cadenas y curados de su ignorancia, y si, conforme a naturaleza, les ocurriera lo siguiente. Cuando uno de ellos fuera desatado y obligado a levantarse súbitamente y a volver el cuello y a andar y a mirar a la luz, y cuando, al hacer todo esto, sintiera dolor y, por causa de las chiribitas, no fuera capaz de ver aquellos objetos cuyas sombras veía antes, ¿qué crees que contestaría si le dijera de alguien que antes no veía más que sombras inanes y que es ahora cuando, hallándose más cerca de la realidad y vuelto de cara a objetos más reales, goza de una visión más verdadera, y si fuera mostrándole los objetos que pasan y obligándole a contestar a sus preguntas acerca de qué es

*cada uno de ellos? ¿No crees que estaría perplejo y que lo que antes había contemplado le parecería más verdadero que lo que entonces se le mostraba? - Mucho más -dijo.”*⁴

Siguiendo con las analogías, podemos decir que en el texto de Platón, como en el de Kossakovsky – con una distancia de más de dos mil años –, tanto la ontología, como la epistemología, la ética, como la estética, están entreveradas; y, por lo tanto, es difícil distinguir dónde empieza una y acaba la otra. El texto platónico es una alegoría de su “Teoría de las Ideas”, por la que el mundo sensible, las cosas, son una copia del mundo ideal; y las representaciones, las imágenes, la copia de una copia. También es una alegoría de su teoría del conocimiento, donde la mente ha de avanzar de la imaginación de las “sombras” a la creencia sobre las cosas, y de las cosas sensibles a la ciencias formales, para finalizar en la “noésis”, intelección, filosofía o contemplación directa de las ideas, esencias o también llamadas “formas primigenias”. De entre todas las ideas, destaca la idea de “Bien”, en el sentido griego de “Kalokagathia”, es decir “bueno” y “bello”; cuya contemplación ha de servir de referente estético y moral de las élites ciudadanas, es decir, de aquellas personas que, alejándose de las masas, en vez de preferir el “cine” a la realidad, son capaces de salir de la caverna y abandonar el mundo fantasmagórico de las sombras, es decir, de las imágenes. Esta es a grandes rasgos la filosofía de Platón, de la que beberán o repudiarán el resto de los filósofos hasta la actualidad – los temas ya están dispuestos –, pues como dijo el matemático Whitehead, toda la filosofía occidental es una serie de notas a pie de página de la filosofía de Platón⁵.

A lo largo de toda la historia de la filosofía hasta la invención del cine, y en especial en la tradición neo-platónica (Plotino, San Agustín, Lull, Bruno, Pascal, Leibniz, ...), pueden rastrearse alegorías semejantes sobre la relación entre el pensamiento y las imágenes. Después de 1895, encontraremos las analogías “post-cinematográficas”, de las que casi cualquier propuesta filosófica puede tomar parte, pues, por ser contemporáneas al fenómeno cinematográfico y aunque no lo hayan abordado directamente, tienen cierta temática y sensibilidad común, y por lo tanto sirven como coartada para su reflexión e incluso son susceptibles de ser tratadas como metáforas del mismo (Freud, Wittgenstein, Jung, Lacan, Heidegger, Searl, Foucault, Ricouer, Castoriadis,...por citar algunos de los ejemplos que trataremos aquí). Pero una cosa es servir de coartada y otra proponer una “verdadera” teoría del cine, una “verdadera” filosofía del audiovisual, no una

4 De la versión de J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1981 (3ª edición), Citado en la extraordinaria web de Enrique Martínez-Salanova Sánchez: El portal de la educomunicación/ Educomunicación/alfabetización mediática/educación permanente;

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cineprecine.htm> (consultada el 8 de julio de 2015)

5 Whitehead, A. N.; Proceso y Realidad (1929), ed. Losada, Buenos Aires, 1956.

reflexión “a posteriori” de lo ocurrido en el filme, una suerte de análisis temático de films “filosóficos”⁶, sino una reflexión “a priori” sobre la naturaleza filosófica del dispositivo mismo (como son las reflexiones de Bergson, Ortega y Gasset, Benjamin, Adorno, Merleau-Ponty, Artaud, Debord, Scheafer, Cavell, Deleuze, Derrida, Marías, Rancière, Badiou, Agamben, Jarvie, Nancy,...).

En esta pequeña taxonomía de la filosofía del audiovisual que estamos esbozando, aún faltaría incluir un último apartado, aquél que distingue entre los teóricos “filosóficos” del cine (Munsterberg, Arnheim, Balázs, Kracauer, Bazin, Agel, Ayfre, Mitry, Metz, Burch, Bellour,...)⁷ y los cineastas que apoyan su trabajo con una reflexión teórico-filosófica sobre el mismo (Eisenstein, Epstein, Clair, Vertov, Dreyer, Rossellini, Bresson, Pasolini, Ruiz, Antonioni, Rocha, Hitchcock, Godard, Tarkovski,...)⁸. En ambos casos se trata de “no-profesionales” de la filosofía, sin embargo sí se muestran filosóficos en sus planteamientos y reflexiones.

Como vemos, los cruces entre ambas disciplinas son más comunes de lo que pudieramos haber pensado a simple vista. En resumen, en cuanto a la relación “Cine y Filosofía”, hemos visto que podrían establecerse estas distinciones:

1. Películas filosóficas y “biopics” filosóficos.
2. Filosofías “pre-cinematográficas” y filosofías “post-cinematográficas”.
3. Filósofos que analizan el cine “a priori” y filósofos que analizan el cine “a posteriori”.
4. Los teóricos “filosóficos” y la filosofía de los cineastas.

Teniendo esto en cuenta, nuestra investigación se situaría en los siguientes parámetros: es un estudio tanto pre-cinematográfico como post-cinematográfico donde los aspectos “a priori” predominan sobre los “a posteriori”. Haremos un recorrido por la historia de la visión, la comunicación y las imágenes, pero también analizaremos su interferencia con la biología y los cambios culturales. Fruto de este cruce aparece el terreno de lo simbólico y con ello se despliegan las potencias de lo imaginario, que en el siglo XX, como encuentro de varias directrices y eclosión de largo recorrido, adopta una forma audiovisual. La imagen cinematográfica, como cualquier producto cultural, conserva la huella antropológica de su praxis y proyecta de manera luminosa la intención con la que ha sido creada. Una intención que, como gesto circular, nos remite al origen

6 La bibliografía vuelve a ser extensa y la hemos ampliado al final; sirvan como referencia: Cabrera, J.; Cine: cien años de filosofía, ed. Gedisa, Barcelona, 1999; Lastra A. (ed.); La filosofía y el cine, ed. Verbum, Madrid, 2002; Muñoz, J.J.; Cine y misterio humano, ed. Rialp, Madrid, 2003.

7 Andrew, D.; Las principales teorías cinematográficas; ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978; Casetti, F.; Teorías del Cine (1945-1990); ed. Cátedra, Madrid, 1994; Stam, R.; Teorías del cine, una introducción, ed. Paidós, Barcelona, 2000.

8 Ver Vericat Turá, D.; Silencio, se habla; el cine según sus directores, ed. T & B, Madrid, 2003; Aumont, J.; Las teorías de los cineastas, ed. Paidós, barcelona, 2004; donde se hace una recopilación de estas aportaciones.

filosófico de los interrogantes, de las pesquisas y de las incorrecciones epistemológicas; que, no obstante, siguen marcando el ritmo de lo que acontece en la Tierra, en el Universo y en la mente humana. “¿Qué es el hombre?”, “¿qué es la mujer?”, siguen siendo las grandes preguntas – la primera en su formulación clásica, la segunda, más post-moderna—. La expresión popular distingue las conductas entre “masculinas” y “femeninas”, distingue y otorga una etiqueta a la “emotividad”, a la “gallardía”, a la “violencia”, al “raciocinio”, a la “sensibilidad”, a la “justicia”, al “poder”,... Siguiendo esta tendencia, también las culturas tendrían cualidades masculinas y femeninas: hay culturas más “individualistas” y otras más “colectivistas”, unas donde predomina lo “cuantitativo” y otras donde prevalece lo “cualitativo”, unas más “de ciencias” y otras más “de letras”,... Y quién dice las culturas, dice sus imágenes: hay imágenes más espectaculares otras más intimistas, unas denuncian, otras entretienen, algunas son hipnóticas, perturbadoras, y otras llana y necesariamente adversativas. Todas las cosmogonías y mitologías arcaicas califican al Universo en su condición de género. Es un postulado antropomórfico, cierto, pero ¿qué hay de verdad o mentira en ello? Es difícil valorar el fenómeno desde esa dicotomía. Para concebir el mundo, para hacerse una imagen de él, la mente es más precaria de lo que parece, cuenta tan sólo con tres herramientas: el raciocinio, los sentidos y la fantasía; y las tres también están entreveradas, hasta el punto que a veces es difícil discernir dónde acaba una y empieza la otra. Por ello es tan valorado el presupuesto científico, ajeno a la condición humana; pero también es sólo eso, un presupuesto, o mejor dicho, un mito, el mito de la objetividad.

“En algún apartado rincón del universo, desperdigado de innumerables y centelleantes sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales astutos inventaron el conocer. Fue el minuto más soberbio y más falaz de la Historia Universal, pero, a fin de cuentas, sólo un minuto. Tras un par de respiraciones de la naturaleza, el astro se entumeció y los animales astutos tuvieron que perecer. Alguien podría inventar una fábula como ésta y, sin embargo, no habría ilustrado suficientemente, cuán lamentable y sombrío, cuán estéril y arbitrario es el aspecto que tiene el intelecto humano dentro de la naturaleza; hubo eternidades en las que no existió, cuando de nuevo se acabe todo para él, no habrá sucedido nada. Porque no hay para ese intelecto ninguna misión ulterior que conduzca más allá de la vida humana. No es sino humano, y solamente su poseedor y creador lo toma tan patéticamente como si en él girasen los goznes del mundo.(...) ¿Qué es entonces la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin

fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal.”⁹

Las teorías que pretenden alejarse de la subjetividad no son más ciertas que las intuiciones de la imaginación y de la fantasía. Y, por lo tanto, no puede valorarse una tendencia natural de simbolizar el mundo con presupuestos antropomórficos y menos desde un canon de verdad humano; la tendencia está ahí, forma parte de nuestro “impulso mítico”, es así y punto. Construir una imagen del mundo a través de metáforas es un instinto fundamental de la psique humana. Razón, sentimiento y fantasía, todo el quehacer de la humanidad es producto de estas tres herramientas y su combinatoria. La poesía y la metáfora también forman una parte del conocimiento, liberan al intelecto y le ayudan a construir “andamios”, ponen puentes donde sólo había vacío. La grandeza del ser humano reside en su capacidad de crear ilusiones, que funcionan como “velo” artístico, entre nuestro mundo y el de las cosas. Experimentar es en este sentido un imaginar, y es desde las imágenes que vemos y vivimos el mundo. Entre las ideas y las cosas, las imágenes. Pero también como consecuencia de las cosas, como respuesta a las cosas. Difícil polaridad la del estatuto de la imagen: por un lado mental, preformativa, por el otro, empírica, seductora.

Las imágenes nos ayudan a tener una idea de las cosas. Las cosas raramente se nos aparecen directamente, sin estar mediadas; y cuando eso sucede... las cosas se presentan como algo extraño, inaccesible e incomprensible, como algo que nos atrae y nos asusta; también como algo que demanda algo de nosotros. Cuando el contacto con la realidad no está mediado por una imagen, la realidad se muestra, paradójicamente, como una irrealidad; y es entonces cuando la mente, cautivada y hechizada, se abre a un nuevo sentido de las cosas. También Sontag nos instaba a recuperar la inocencia de la mirada, a dejarnos seducir por la sabiduría intrínseca que se expresa, de manera natural, en la belleza de las cosas y que sólo se muestra a la visión directa, libre y no mediada; “mecanismo” natural, por otra parte, que el arte no imita, sino que reproduce en su celebración de la vida misma:

*“El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible (...) ¿Por qué el arte tiene que decir algo? ¿Por qué no puede simplemente ser? (...) En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte”.*¹⁰

La vida es un misterio, la naturaleza pura irrealidad; ¿cómo es posible hablar desde estos términos de verdad objetiva? Es en su propio hacerse donde la naturaleza muestra su verdad, es en

9 Nietzsche, F.; Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (1873), ed. Tecnos, Madrid, 1996, pp. 17-25.

10 Sontag, S.; Contra la interpretación, ed. Alfaguara, Madrid, 1996.

su propia actividad donde el ser humano muestra su verdad. Tendríamos que aprender a aceptar eso *per se*, sin necesidad de tener que justificarlo; aprender a vivir desde esa imagen. Desde el “logos” griego, desde el “erotismo-científico” de Platón, vemos las cosas desde la imagen realista y unitaria del “Ser”. A partir de ahí, las cosas son una mala copia, y las imágenes artísticas, la copia de una mala copia. Sin embargo, las imágenes mentales se escapan a esta concepción “mimética” del mundo: el alma platónica alcanza la felicidad en su universo abstractivo. Las ideas que allí habitan han estado en contacto con las imágenes puras, las ideas trascendentales, las esencias de las cosas, las recuerdan; y, por lo tanto, no necesitan de las cosas para alcanzar la verdad. El alma post-platónica (post-moderna – ha hecho falta una distancia de más de dos mil años –), sin embargo, sí las necesita; si no quiere verse abocado, ahora sí, a un universo de irrealdad.

Hoy en día, esa sensación de irrealdad de las cosas es cada vez más patente, vivimos el mundo a través de imágenes doblemente mediadas – incluso estamos aprendiendo a pensar a través de ellas –, copias de copias, imágenes de las imágenes audiovisuales. Vivimos en un mundo de imágenes virtuales y como sucede en los mitos platónicos, hemos olvidado la verdadera imagen de las cosas – interrogante, problemática, cautivadora; no estaría mal volver a tomar contacto con ella –; ya no nos relacionamos con ellas, salvo, si acaso, en los documentales, y de manera especial en la ficción; y, a pesar de ser imágenes virtuales de las cosas, en ocasiones consiguen hacérselas ver.

En definitiva, si el contacto directo con las cosas es raro – extraño, lejano, incomprensible –, ahora es doblemente raro – doblemente extraño, doblemente lejano, doblemente incomprensible –, pero no hay que tomárselo como algo malo. Si logramos escapar al mundo de las imágenes mediadas, como escapa el esclavo de la caverna platónica, podremos alcanzar la nuestra, la que nos es propia. Mas remarcamos lo que hemos dicho: la verdad no es una idea, mucho menos una imagen; no hay verdad fuera de la irrealdad de las cosas, no hay verdad al margen de la interacción con las cosas – difícil polaridad la del estatuto de la cosa: por un lado inaccesible, preformativa, por el otro, material, empírica –. Pero tampoco hubiera verdad sin las imágenes y las ideas; pueden tratarse de una imagen poética o una imagen científica, una “imagen-signo” o una “imagen-señal”, no importa, todas las ideas empezaron siendo eso, “impulso mítico”, es decir, símbolo.

Por eso resulta tan difícil hablar de verdad, la verdad siempre es “de quién” o “para qué”. Más que de una evolución, se trata de un retroceso, de una desecación, de una maquinización. Para llegar a “la verdad de la ciencia”, primero hubo que inventar “la verdad del concepto”, y antes de ésta, “la verdad del lenguaje”; pero aún antes, todavía antes fue preciso inventar “la verdad del gesto”, que logró erigirse solo porque “la verdad del símbolo” la sustentaba. Todo el endamiaje empírico tiene cabeza, dos ojos, brazos, un tórax,... Desde la última, hasta la primera verdad, todas son creaciones humanas, esto es, antropomórficas. Y entre la “verdad humana” y la “verdad

celestial” está el símbolo; sobre él descansan la cultura y la ciencia, es el primer acceso de la consciencia. Como dice León Felipe, hablando de la poesía... *“en sus manos todos somos símbolos, que nos movemos dentro del mundo poético de los símbolos, donde nada es anacrónico”*.¹¹ Esto es, somos símbolos y entre símbolos nos movemos.

“El SENTIDO siempre está fluyendo.

Pero cuando actúa, jamás se desborda.

Es un abismo, como el origen de las cosas.

Desenreda las confusiones.

Suaviza las aristas.

Moderada el brillo.

Se une con el polvo.

Es profundo, y aun así, parece real.

No sé de quién es hijo.

Parece anterior a Dios.”¹²

¿De dónde provienen los símbolos? No se sabe, seguramente son el producto de un cruce entre el mundo y lo que fuimos; de esa intersección constante aún se alimenta nuestra condición humana. ¿Son verdad los símbolos? Qué importa, la vida entera es el lugar donde florecen las apariencias y las ilusiones. La imaginación lo único que hace es imitarla. Como humanos necesitamos de la mentira tanto como de la verdad.

A finales del S. XIX, las ciencias humanas fueron tan listas, a pesar del implacable intrusismo de las ciencias “positivas”, como para empezar a ver en los mitos algo más que una explicación “primitiva” del mundo, aquella que se hacía en los tiempos en que la gente era “más simple”. Empezaron a percatarse de la función social que cumplían, función de la que, como seres humanos, no podemos situarnos al margen. También hoy, en la base de nuestra cultura, se encuentra el mito. Gracias a esa simple concepción “primitiva” podemos aún, hoy en día, establecer lazos sociales.

“Durkheim hizo un descubrimiento importante al mostrar que la mitología totémica conforma y sostiene la organización de la tribu. Por el mero hecho de introducir el elemento sociológico en la mitología, Durkheim (al igual que Malinowski) se alejaba de las concepciones de etnográficas del siglo XIX en cuanto a la finalidad explicativa de la mitología. Pone el acento sobre la génesis de las concepciones mitológicas y religiosas, no sobre su función, pero

11 Felipe, L.; Versos del Merolico o del Sacamuelas, ed. Visor, Madrid, 1982, pp. 102.

12 Lao Tsé; Tao te King (s. IV a.c.), ed. Sirio, Málaga, 2004, p. 50 (IV).

también atribuye gran importancia a los ritos como forma de realización, en todos sus aspectos y en todos los momentos de la historia la vida social, a través de la cual el grupo humano se reafirma periódicamente. Durkheim asocia el totemismo al denominado "pre-animismo" (...) Muy importante para la interpretación de los mitos es la idea de Durkheim según el cual el totemismo sacraliza no tanto objetos particulares cuánto la misma tribu junto con una imagen precisa del mundo, debido al convencimiento de que todas las cosas del mundo pertenecen a la tribu (...) La religión y la mitología no constituyen un aspecto particular de la naturaleza empírica, sino que las introduce en ella la conciencia humana”¹³

Gracias al símbolo nos convertimos en humanos, gracias al símbolo podemos hacernos una imagen del mundo, y las cosas se tornan accesibles, se moldean y adaptan a nosotros, gracias al símbolo pudimos empezar a comunicarnos y crear un lenguaje y la cultura. Debemos mucho al símbolo como para dejarlo de lado. Para Nietzsche, la metáfora, la capacidad simbólica, la “voluntad de ilusión”, son

“los ingredientes esenciales de lo que él llamaría "ficcionalismo" (valor biológico de la síntesis a priori para la adaptación de nuestra especie al mundo, función pragmática de las hipótesis en el conocimiento humano, significación vital de la ilusión)”¹⁴.

Y es por todo ello que en nuestra investigación vamos a darle un papel importante al símbolo y a las imágenes primigenias. Del mismo modo que nuestras inquietudes cinematográficas dieron un giro del cine ficcional de autor al cine no-ficcional colectivo, también viró nuestra manera de entender la teoría cinematográfica; sintiéndonos incómodos con la “textualización” de las imágenes vivas, y asumiendo el papel preponderante del símbolo sobre el lenguaje, hemos dado un giro de lo lingüístico a lo imaginario. Mas lo imaginario no sobrevive al margen de su cruce con la experiencia y la realidad social, necesita de ese elemento material que hace “saltar” la chispa de las ideas, para así crear las imágenes que luego serán devueltas, como peces al mar, a la cultura y al flujo de la vida. También queremos defender una idea de cultura como expresión y manifestación de los patrones de la mente humana; plantear una analogía entre la estructura mental (la psique) y la estructura cultural (sus convenciones y productos). Así, frente a enfoques de orientación psicológica, funcionalistas, evolucionistas, ecológicos o socio-biológicos, nosotros vamos a analizar la cultura desde un punto de vista estructuralista, o mejor dicho, post-estructuralista e interpretativo. Por lo tanto, tendremos en cuenta los patrones mentales, los contextos sociales y los productos

13 Meletinski, E.; El Mito, literatura y folclore, ed. AKAL, Madrid, 2001, p. 38.

14 Del estudio de Hans Vaihinger, "la voluntad de ilusión en Nietzsche" en "Nietzsche, F.; Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (1873), ed. Tecnos, Madrid, 1996, p. 13".

artísticos. Es en esta encrucijada a partir de la cual queremos comprender el fenómeno de lo cinematográfico, tanto en esencia como en apariencia; como fenómeno psíquico, cultural y estético, es decir, comunicativo.

Como investigación elaborada dentro del ámbito de las humanidades, pondremos en contacto diversas disciplinas. Respecto a esta cuestión, es necesario advertir que la pretensión de universalidad de las humanidades dista mucho de la universalidad científica. Las propias teorías se presentan a la mente como imágenes, cuya validez demanda ser corroborada. Nuestro “lado” analítico (“masculino” si utilizamos el lenguaje simbólico) exige que se haga de manera objetiva, induciendo a partir de los datos, una ley común. Nuestro “lado” somático (en este caso “femenino”), reclama la experiencia (interior) como criterio de verdad. Las ciencias humanas tienen que terciar con ello – esto es, “sacar” la terceridad –. No pueden elaborar leyes necesarias “objetivas”, sus leyes y teorías siempre serán, sin subterfugios, abiertamente subjetivas, a la medida de lo humano:

“Si el aparato formal puede incluso en ocasiones ser comparable, siempre habrá una diferencia esencial de naturaleza entre los “hechos” y los “objetos” de unas y otras (...) Jamás serán ciencias experimentales, puesto que no tratan de lo repetible, sino de lo infinitamente singular”¹⁵

Esta singularidad se expresa en el acto volitivo de los sujetos. El sentido de una experiencia subjetiva es correlativo a la imagen mental que lo prefigura y constituye. De este modo, como el sujeto está “sujeto” a la promesa que lo ha constituido, su acto se le aparece como verdadero porque es necesario. Como señala el análisis freudolacaniano,

“la cuestión de la verdad no se sitúa en el campo de la objetividad – es decir, el de la correlación entre los signos y la realidad empírica –: el suyo, por el contrario, es el campo de la subjetividad: el de la correlación de los actos con las palabras que lo prefiguran”¹⁶

En resumen, al requisito de objetividad, las ciencias humanas oponen el reconocimiento de la diversidad. La psique es imprevisible, y puede expresarse (llevar del inconsciente al consciente) de mil maneras, es un surtidor inagotable. Estas mil maneras muestran la diversidad de lo humano, los productos culturales; actos cargados de simbolismo. Esta diversidad la hallamos en los rituales sociales, en el arte, en la mitología, en las religiones, en la filosofía, en la alquimia, en la ciencia,...

15 Aumont, J. y Marie, J.; *Análisis del film*, ed. Paidós, Barcelona, 2009, p. 46.

16 Requena, J.G.; “Teoría de la verdad” en “Trama y fondo”, nº 14, Madrid, 2003, p. 75.

“intentos de crear un orden lógico para calmar el caos que procede del inconsciente, un intento de sistematizar las experiencias de este mundo no verbal (...) Todos estos sistemas son útiles y, en este sentido, cada uno de ellos es “verdadero”, pero único. Considerados de uno en uno, nos ofrecen la posibilidad de encasillar experiencias psíquicas.”¹⁷

Y todos ellos son canales de comunicación, del mundo construido como imagen interior al mundo caótico y enigmático exterior. Todos ellos válidos en horizontalidad, esto es, no como un canal único de comunicación que se va "puliendo", perfeccionando, sino como una multiplicidad de las perspectivas del alma. En cada una de ellos encontramos motivos para reconocernos tanto en nuestras virtudes como en nuestros defectos.

Volviendo al texto de Kossakovsky quisieramos hacer hincapié en la pregunta antes aludida : "¿por qué nos ponemos detrás de una cámara?". Su decálogo son, presentadas como lenguaje, las ideas que animan su imaginario y sin duda le llevan a actuar. Son, por así decirlo, el “motor” antes de que diga “acción”. Esas ideas, como hemos visto, deben de influir en él e interponerse entre él y las cosas. A modo de “imágenes” pre-configuran las *imágenes* que veremos en sus filmes, y que por lo tanto llevarán la huella de la intención con la que fueron creadas. La intención sobre sus anhelos, interrogantes y preferencias.

La cuestión de la “intención” (aquello por lo que hacemos algo, o aquello que nos sitúa y nos guía, a pesar de nosotros, en disposición de conseguir algo) es un concepto subsumido en filosofía por uno mayor y más complejo, el de “intencionalidad”. La “intencionalidad” es un problema que ha interesado a los filósofos de varias épocas desde la antigüedad, tomando especial relevancia a partir de la fenomenología del S.XIX y, posteriormente, por los filósofos anglosajones del lenguaje. El concepto de intencionalidad, la natural disposición subjetiva hacia lo exterior objetivo, muestra también un cruce entre la actividad de la consciencia y los acontecimientos de la realidad. Según esta teoría, todo fenómeno psíquico deviene un "impulso" formal por contener una realidad (sea real o imaginaria) que sería lo que realmente se presenta como contenido de la consciencia (y no la realidad de manera directa), es decir, una suerte de imagen que suplantaría el lugar de la cosa a la que haría referencia. La noción de "intencionalidad" se presenta, nunca mejor dicho, ampliamente polivalente y recoge, por lo tanto, cuestiones referidas a la relación entre cuerpo y mente, la constitución del conocimiento y la moral, la representación interior de la naturaleza y la cultura o la apertura y proyección de la voluntad. Todo ello puntos que intentaremos dilucidar en relación al cine, la imagen por antonomasia del pensamiento.

Nosotros también cambiamos de “intencionalidad” al virar la investigación hacia nuevos y

17 Nichols, S.; Jung y el Tarot, un viaje arquetípico, ed. Kairós, Barcelona, 1988, p. 23.

pródigos horizontes. Y, como no podemos disimularlo, la filosofía nunca dejó de acompañarnos. La filosofía es una forma de pensamiento especial cuyo fundamento es la intuición: esa "chispa" que detiene la dialéctica de la reflexión; que en las idas y venidas de las ideas, en el intento de dar un orden a las cosas, aparece como la imagen que disipa las dudas y abre las puertas. Después del choque con "Cine Sin autor", mi cabeza hervía de ideas, ideas que se cruzaban con inquietudes e inquietudes que se cruzaban con reflexiones... Y de repente, el fogonazo, la intuición, la imagen de un sendero ténue y estrecho atravesando todos los puntos, hilándolos; dándole a la disparidad un sentido.

El azar también tiene mucho que ver con la intuición, y ambos, con las conexiones sincrónicas. Por la fecha que conocí "Cine sin autor" estaba descubriendo también el universo mental que plantea Jung. Carl Gustav Jung es una de las figuras intelectuales más sorprendentes, ricas y, a nuestro parecer, infravaloradas del siglo XX. Para la mayoría no deja de ser un apéndice de Freud, sin embargo, para los que tienen la fortuna de entrar en su mundo descubren un psicoanalista que no está obsesionado por el sexo, un método que no trata lo normal como locura, un modelo del inconsciente en que se despoja de lo "particular-personal" para abrazar lo "colectivo-universal", un proceso de liberación mental que no se basa en la expiación cristiana de los traumas, sino en la racionalización del ciclo de la psique; en definitiva, una psicología analítica que es a la vez una historia de las ideas, de los símbolos; pero también una imagen del cruce entre lo histórico y lo biológico, entre la experiencia y la consciencia, sintetizadas en un enigma: el arquetipo.

"La noción de "arquetipo" está muy lejos de ser perfectamente clara. El vocabulario de que se sirve Jung para precisarla adolece de una cierta elasticidad. Dice, por ejemplo "Se los puede considerar como imágenes, esquemas, o potencialidades funcionales"; y un poco más adelante: "la actividad de la mente permanece ligada a posibilidades preformadas". O también: "el arquetipo es una forma simbólica". Y en otro lugar: "Son imágenes innatas del instinto y no de la inteligencia". Los arquetipos estarían, pues, en estrecha relación con el fondo biológico del ser humano, lo que nos proporciona esta otra definición: "(el arquetipo es) la organización biológica de nuestro funcionamiento psíquico, de la misma manera que nuestras funciones biológicas y fisiológicas siguen un modelo". O también, esa acumulación de equivalencias terminológicas, a la que Jung recurre para hablar de los fantasmas de los neuróticos, que compara con fragmentos de mitos: "En esos productos de la mente, no se trata nunca (o al menos muy rara vez) de mitos constituidos, sino más bien de elementos de mitos que se pueden designar, habida cuenta de su carácter típico, con los nombres de "temas" (Motive), "imágenes primordiales" (Urbilder), "tipos" (Typen) y "arquetipos" (Archetypen), tal

como yo los he llamado”¹⁸.

Similares a las “ideas”(eidola) o “formas” (morphé) platónicas, la posición de Jung no menosprecia las ambigüedades ni las dificultades epistemológicas inherentes a la noción de arquetipo. Tampoco Jung pretendió elaborar un código arquetípico rígido. Lo que sí deja constancia esta noción es que todo el material simbólico deriva de un nivel de experiencia común a toda la humanidad; que las imágenes no derivan de nuestro ordenado intelecto sino más bien a pesar de él, ya que se nos presentan de manera carente de lógica. Los arquetipos tienen mucho de cinematográfico, pueden entenderse como una especie "drama abreviado", con sus personajes y relaciones, con su presentación, nudo y desenlace, a modo de final anticipado, pues en el arquetipo no existe el tiempo.

"Un arquetipo es una condición atemporal donde el principio, el medio, y el fin son lo mismo, se dan a la vez" ¹⁹.

Desde su trama interior, desde su argumento, se despliega toda una filosofía del mundo, un sentido de las cosas y un porqué de la acción (sí, también una respuesta a nuestra intencionalidad). Cada arquetipo conlleva una imagen del mundo y una forma de comportamiento. Cuando por ejemplo un pájaro va a hacer un nido, en esa acción están contenido principio, medio y fin. Del mismo modo, cuando el ser humano emprende una nueva tarea o enfrenta un cambio, su psique recurre al "cajón" de las experiencias heredadas, y ahí encuentra unos parámetros de lo que ha de ser su conducta. Evidentemente, la situación es más compleja, intervienen factores materiales, las circunstancias, el contexto,... pero eso no inhibe la energía de las capacidades inconscientemente adquiridas; sino, como dijimos anteriormente, las potencia.

Por otro lado, sólo conocemos, sólo podemos tener acceso al arquetipo a través de su imagen, de las imágenes que nuestra psique proyecta en su actividad creadora, metafórica, poética, polisémica. Sean tanto imágenes visuales como acústicas, táctiles como olfativas (así, podemos entenderlo como una suerte de “forma audiovisual innata”, pero ya vemos que es mucho más que eso). En el camino de transmutación del arquetipo a la imagen arquetípica, todo es un cúmulo entreverado de experiencias multisensoriales hasta que éstas alcanzan una imagen definida. Es el proceso alquímico de la consciencia. Cuando hablamos de “imágenes mentales” (ideas) o de “imaginario”, no nos referimos exclusivamente al ámbito visual, aunque éste es el más pregnante

18 Libis, J.; El mito del andrógino, ed. Siruela, Madrid, 2001, p. 19.

19 Salomón Shang; Carl Gustav Jung (entrevista en la Universidad de Houston en 1957), documental, 2007.

para la consciencia. Pero la imagen mental también puede ser una imagen musical, los sonidos también son, para nuestra psique, un cierto tipo de imagen. Del mismo modo que las películas también se escuchan, la imagen cinematográfica también es una imagen acústica. No hay que olvidar que la banda sonora es muchas veces aquello que nos emociona, aquello que nos hace reír o llorar delante de la pantalla ²⁰. En el cine, tanto la imagen-visual como la sonora tienen sus recursos y sus funciones. Pueden generar contrastes y elipsis, continuidad o separación, remarcar una emoción o un significado; describir, metatextualizar, narrar o simplemente estetizar el filme. Y ambas pueden alcanzar su clímax de compenetración en el cine musical.

“La música de cine es el resultado de un proceso comunica-activo que actúa en diversas fases: preproducción, producción y post producción. (...donde...) director y compositor acuerdan los criterios de conveniencia de la partitura cinematográfica (...) y el resto de elementos auditivos. Pero, además, la eficacia de determinada música estará condicionada por cómo la reciba el espectador. Por eso hablamos de un proceso comunica-activo, ya que la música combinada con las imágenes puede generar un evidente proceso de acción y reacción en el espectador. La música puede modificar el sentido y el significado de la imagen (...y viceversa...). No es extraño el eslogan con el que en una ocasión se anunció la película de animación de Disney "Fantasia" (1940): "Escuche la imagen; vea la música". De eso se trata: que mediante la escucha se transforme la mirada, mientras que la propia mirada puede contribuir a la descodificación y reinterpretación de los signos musicales (...) Aplicada al cine, pues, la música deviene un elemento subjetivo en el interior del filme pero que parte de la objetividad propia de un lenguaje, el musical, que ni significa ni expresaba nada por sí mismo.”²¹

Que en las láminas ilustradas que acompañan la investigación la “imagen-sonora” esté ausente no significa que algo de ellas no esté en nuestras cabezas. Pues también nuestra mente se ve movida por imágenes sonoras que modulan, según su ritmo, nuestro comportamiento. Toda idea primigenia tiene su ritmo, su tono, su “ritornello”. Cuántas veces nos hemos dirigido de un sitio a otro sin ser conscientes de que canturreábamos una canción, cuántas veces unos acordes han acompañado nuestros estados de ánimo, potenciando o inhibiendo nuestros sentimientos de júbilo o de ira, o bien orquestando nuestra celeridad o lentitud.

20 Destacables en este ámbito son los estudios de Adorno, Th. W. Eisler, Hanns; El cine y la música, ed. Fundamentos, Madrid, 1981; Chion, M.; La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido, ed. Paidós, Barcelona, 1993; Colón Perales, C.; Infante Rosales, F; Lombardo Ortega; M.L; Historia y teoría de la música en el cine, ed. Alfar, Sevilla, 1997; Latini, G.; *“L'immagine sonora, Caratteri essenziali del suono cinematografico”*, ed. Artemide, Roma, 2006; Radigales, J; *“La música en el cinema”*, ed. Universitat Oberta de Catalunya (UOC), Barcelona, 2007.

21 Radigales, J; *“La música en el cinema”* (2007), Op. Cit., p. 13-14 (La traducción es nuestra).

“La "potencia" no quiere decir aquí lo que potencialmente podía hacer un individuo por el hecho de pertenecer a una especie concreta, sino que "potencia" significa lo que realmente puede este individuo, y lo que realmente puede es lo que hace (...) Se trata de nuevo de una cuestión de percepción, de ver la vida por el medio, por donde se mueve y transita. (...) La potencia busca crecer y anexionarse más territorio (...) determinado por la fuerza vital de cada cual. Un territorio no se delimita desde fuera, no es una propiedad privada. Cuando no actúa la violencia de los otros, el territorio crece hasta el límite de sus propias fuerzas (...) Cada uno busca su propio territorio hasta cuando entra en una habitación nueva: busca el lugar en el que estará mejor. La música es siempre la expresión del territorio entendido como vector de movimiento. Deleuze nos invita a recordar en qué momentos, cuándo canturreamos, cuándo repetimos una cierta musiquilla, un estribillo, como si se tratara de un "ritornello" (...territorialización, desterritorialización...) La música dice lo que no se deja decir de otra manera, la vida misma cuando se mueve, cuando deviene, cuando arbolea, pajarea, gusanea. Si la potencia de los seres vivos, su capacidad de ser afectados se expresara, tarearía la canción de su territorio, haría oír sus "ritornellos". (...Como indica Deleuze...) "Se ha señalado a menudo que la tela de araña implicaba en el código de este animal secuencias del código mismo de la mosca; se diría que la araña tiene una mosca en la cabeza, un "motivo" de mosca, un "ritornello" de mosca". ”²²

Es a eso a lo que nos referimos cuando queremos hacer ver el poder de seducción de las imágenes mentales, de las ideas: con sus sentidos, argumento e intenciones; suerte de formas audiovisuales que pre-figuran e inclinan nuestra acción. Y no debemos olvidar que el motivo de esta investigación es saber algo acerca de por qué y con qué intenciones los cineastas se ponen detrás de una cámara, aquello que empuja y condiciona su praxis. Del mismo modo que la música es la imagen “invisible” del filme, las ideas son la mano “invisible” de nuestras cabezas.

Con las ideas primigénias de Jung y las imágenes afectivas de Deleuze contamos con dos vectores esenciales para intentar dar una respuesta a esa cuestión. El primero es un neo-platónico, el segundo un neo-nietzscheano; aparentemente nada tienen que ver ni que decirse. Sin embargo, en nosotros no dejaba de prender la intuición de que sus planteamientos no eran en realidad tan distantes y que, incluso, podrían cuajarse; de momento vamos por buen camino. Sin embargo, aún necesitamos un tercer vector, aquél que nos haga ver la importancia de las cosas.

El pensamiento humanista del siglo XX es la herencia de tres “maestros de la sospecha”, según la conocida expresión de Paul Ricoeur: Marx, Nietzsche y Freud.

22 Larrauri, M.; El deseo según Deleuze, ed. Tándem, Barcelona, 2000, pp. 31-39.

*"Ante todo, la ilusión que ellos atacan es la misma, esta ilusión aureolada de un nombre prestigioso: la ilusión de la conciencia en sí. Esta ilusión es el fruto o de una primera victoria, conquistada sobre una ilusión anterior: la ilusión de la cosa. El filósofo formado en la escuela de Descartes sabe que las cosas son dudosas, que no son tal como aparecen; pero no duda que la conciencia no sea tal como se aparece a sí misma: en ella, sentido y conciencia del sentido coincidirían; después de Marx, Nietzsche y Freud lo dudamos. Después de la duda sobre la cosa, hemos entrado en la duda sobre la conciencia"*²³

Esta herencia fue renovada en el S.XX. Aquí nos hemos hecho eco de esa herencia y queríamos que fundamentara el edificio de nuestra reflexión. La elección de Jung y Deleuze no es casual, uno es un renovador de la simbología humanista, pero también del psicoanálisis freudiano; el otro de la teoría cinematográfica, pero también del vitalismo de Nietzsche. Ahora bien, ¿qué pasa con Marx? Marx para nosotros, y pese a sus contradicciones, sigue siendo Marx – “el gran Marx”, como le llamaba Deleuze –, podríamos haber adoptado otras de sus máscaras, otras de sus “reencarnaciones”: Adorno, Castoriadis, Dussel,... Y así lo hemos hecho, pero Marx sigue siendo Marx. De hecho, así hemos obrado en los tres casos, los hemos tomado como puntos de referencia, pero sin “casarnos con nadie”. Han permanecido ahí, cuidando y proyectando nuestro imaginario, nada más. Sin embargo, una duda nos queda pendiente, ¿a qué se refiere Ricouer con “*la duda sobre la cosa*”?

Según la dialéctica hegeliana – también algo platónica –, “la cosa” era un producto de la conciencia, de la superestructura; una reencarnación del espíritu absoluto. Con Marx, “la cosa” se cierra en los márgenes materiales de la historia y adquiere identidad por sí misma. Deja de ser “*la acción imaginaria de unos sujetos imaginarios*”. La historia aparece como la única realidad, pero no en un sentido inerte, sino sujeta a un desarrollo dialéctico donde la especie humana, en su conjunto, es el agente activo que, mediante su praxis, la genera y la transforma. Esto es, la historia es el resultado del cruce entre las fuerzas productivas y los modos de producción, entre las personas y los sistemas sociales de transformación de la realidad física. Cuando los segundos se muestran injustos u obsoletos, es la hora de que los primeros hagan la revolución.

“[I] La falla fundamental de todo el materialismo precedente (...) reside en que sólo capta la cosa, la realidad, lo sensible, bajo la forma del objeto o de la contemplación, no como actividad humana sensorial, no como práctica (...) Por tanto, no comprende la importancia de la actuación “revolucionaria”, “práctico-crítica”.”

23 Ricouer, P.; *Hermenéutica y psicoanálisis* (1976), citado por Juan Rof Carballo en “Sigmund Freud. Obras Completas. Losada. Buenos Aires, 1997, p. 23.

[III] *El problema de si al pensamiento humano se le puede atribuir una verdad objetiva, no es un problema teórico, sino un problema práctico. Es en la práctica donde el hombre tiene que demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poderío, la terrenalidad de su pensamiento. El litigio sobre la realidad o irrealidad de un pensamiento que se aísla de la práctica, es un problema puramente escolástico.*

[VI] (...) *la esencia humana no es algo abstracto inherente a cada individuo. Es, en su realidad, el conjunto de las relaciones sociales.*(...)

[XI] *Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo.*”²⁴

Con Marx aprendimos que todas las cuestiones sólo tienen sentido si alcanzan una realización práctica. El concepto de “praxis” – que se opone a “conducta”, propia de los animales– le sirve a Marx para caracterizar la “esencia” humana y se convierte en la base de su filosofía, determinando la ontología, la epistemología, la ética y la estética.

La esencia del individuo es la praxis, esto es: hacerse a sí mismo, trabajar, construir, producir, transformar. Al transformar la naturaleza, el ser humano toma contacto con el mundo, el individuo se relaciona con otros individuos y constituye la sociedad. La praxis es el medio a través del cual el hombre se hace social. “Praxis social” significa, por lo tanto, usar, poner en práctica, el conocimiento de las estructuras sociales, políticas y económicas de una sociedad para transformarla.

De la noción de “praxis”, Marx extrae un *criterio pragmático de la verdad*. De ahí que, ante las apariencias del mundo, en el punto donde la realidad se confunde con la fantasía, ante las “imágenes” falsas sobre las cosas, el trabajo sea el fundamento explicativo del conocimiento humano. Para Marx el problema epistemológico de la verdad encuentra su solución en la actividad productiva. Es decir, las teorías serán siempre superadas por la praxis. A pesar de eso, toda teoría debe ser una comprensión histórica (genética) y dialéctica (relacional). Debe explicar la realidad del ser humano concreto, no abstracto, que vive en un mundo real, históricamente surgido y determinado. Como escribió en una carta de juventud, sólo la alianza con la política... “*podría permitir a la filosofía contemporánea devenir verdad*”²⁵. Algo parecido le pasa al cine, siendo la mentira que sólo puede devenir verdad si interactúa efectivamente con su realidad material, si de algún modo, se mundaniza, es decir, se politiza.

La política es la puesta en práctica de unas normas de conducta, pero que no sólo atañen al orden moral, sino que sintetizan en su expresión una forma de ver el mundo, su imagen. Esta

24 Marx, Tesis sobre Feuerbach (1845).

25 (*Carta de Marx a Ruge, 13 de marzo de 1843*) en Martínez Ortigosa, I.; Vergüenza y Revolución. Análisis de una carta del joven Marx, A Parte Rei, Revista de Filosofía, nº 66. Noviembre 2009, <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>.

imagen completa del mismo – con su estructura, su sentido, su estética y su valor – prefigura, como venimos diciendo, la toma de decisiones, la intención de la acción. El fin propio de toda política es una toma de poder sobre el mundo, ejercida desde la libertad y con la pretensión de establecer justicia. Es la transformación de la realidad en la imagen ideada; es decir, un cambio de lo que "es" a lo que "debe ser". Toda política es el planteamiento de un ideal regulativo, sea a nivel individual o colectivo²⁶.

En este sentido, toda política conlleva también una responsabilidad: el autor es responsable de su acción. “La política de los autores” llevada a cabo en los años 50' y 60' desde las páginas de los “Cahiers du cinéma” quería zanjar la disputa, anterior a la guerra – y por lo tanto relativa al cine clásico americano –, sobre la figura responsable de la obra cinematográfica. Entre productor, guionista o realizador, aquellos críticos que llegarían a ser realizadores de prestigio, se inclinaron por el tercero. El director-autor es la “personalidad” del film, en él inscribe su firma, deja su huella, como ha sucedido con los artistas de todas las épocas²⁷. Ésta puede rastrearse en toda su filmografía: “no hay obras, sólo hay autores”²⁸.

La teoría del autor – muy disputada, por cierto, en la cultura estadounidense (Kael, Bordwell, Thompson, Staiger), donde, en materia audiovisual, priorizan el “genio del sistema” y el carácter grupal de la producción²⁹, y relegan el consabido culto a la individualidad al “star system” – también fue puesta en duda por algunos de sus instigadores, como es el caso de André Bazin. Pues a pesar de sus virtudes, entra las que destaca hacer del cine un “arte adulto”, la teoría banaliza el contenido frente a la forma, exagera el culto a la personalidad y resta importancia al papel de los otros oficios.³⁰

¿Está o no está en el cine de autor la verdadera esencia del cine? Al principio del artículo

26 Véase en relación, Habermas, J.; Teoría de la acción comunicativa, ed. Trotta, Madrid, 2010.

27 “El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela. Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la *Caméra stylo*. (...) Un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito (...) Entre el cine puro de los años veinte y el teatro filmado, sigue habiendo lugar para un cine libre. Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus films. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica.”. En Alexandre Astruc; “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo”, publicado en “L’Écran Français”, nº 144, marzo de 1948. Este texto influenció a Truffaut a la hora de escribir el célebre manifiesto-artículo, “Une Certaine Tendance Du Cinéma Française” (Cahiers du cinéma nº 31, 1954), que sería el arranque de las teorías filmicas de la “Nouvelle Vague”.

28 François Truffaut, “Vingt ans après: le cinéma américain, ses auteurs et notre politique en questions”, Cahiers du cinéma, nº 172, noviembre de 1965. Citado en Aumont, J.; Las teorías de los cineastas (2004), op. cit. p. 164

29 Véase “La americanización de la teoría de autor” en Stam, R.; Teorías del cine (2000), op. cit. pp. 111-114.

30 A. Bazin, “De la política de los autores” (Cahiers du cinéma, nº 70, abril de 1957) en “de Baecque, A. (comp.); “La política de los autores, manifiestos de una generación de cinéfilos”, ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 91-105.”

anticipabamos una respuesta. Pero, ¿en qué reside la esencia del cine? ¿no es una pregunta también banal? Si la esencia de algo se halla en su praxis, en su puesta en práctica, entonces, la esencia del cine tiene que ver con la intención que la empuja, con la política de detrás de la cámara. ¿Con qué intención nos ponemos detrás de una cámara? Cuanto más se politizaban los autores en el '68, menos “autores” eran; su mirada se tornaba plural, ya no era sólo su intencionalidad, sino la del colectivo. Autores o no autores, ficciones o documentales, ¿cómo es posible que nuestra mirada se haga política?; es más, ¿qué vuelve política a una imagen?

Toda “subjetividad” es interpelada por una “alteridad” (Dussel, Lévinas)³¹. Hemos hablado de “intención” y de “intencionalidad” como característica del sujeto individual, pero ésta sólo acontece como resorte de la propia realidad social, que demanda ser atendida. En el encuentro que se produce con ella, al margen de bellas apoteosis esteticistas, también acontece un encuentro con la discriminación, con la injusticia, la opresión, la ignorancia, la falta de libertad. La realidad despierta indignación. Esta realidad material se pone en contradicción con la irrealidad del espíritu, demandando de éste un ideal regulativo; esto es, una praxis que transforme y subvierta el orden establecido.

Es la experiencia material, el contacto directo con la realidad, con el “otro” que es un “nosotros” – y sobre todo con su rostro –, lo que nos despierta de la irrealidad de las imágenes; en ocasiones preconcebidas, en otras virtuales-audiovisuales, doblemente mediadas. Formando el velo “mass-media” de la ignorancia, una imagen que no muestra las cosas tal cual son – interrogantes, problemáticas, salvajes; igualmente cautivadoras –, sino tal cual no son – fáciles, reconocibles; casi siempre domesticadas –, una imagen dominante que coloniza todos los imaginarios posibles.

Es el contacto con lo que no soy yo lo que hace surgir de mí mi verdadero “yo” (cada experiencia material concreta es lo que hace que “salte”, que “despierte”, que se encienda, de entre todas las mechas posibles, la “chispa” de un arquetipo o imagen mental determinada. Luego esa imagen nubla todo tu ser, te aliena (Marx), es decir, te “saca de ti”; te posee (Jung), es decir, transforma tu conciencia para que seas otro; te hace devenir (Deleuze), es decir, te vincula con otras potencialidades que, “en principio”, no te eran propias) y por lo tanto revela, “saca a la luz” mi verdadero imaginario, ese que sólo se alcanza en la praxis.

Y que se convierta en el motor de mi acción y la causa por la que dirijo mi mirada hacia determinadas “cosas”, y hace que genere “imágenes” de determinada manera. Se trata nuevamente de un cruce. Llámese política o ideología. Todo es fruto de un cruce, de un encuentro. La materia está viva, como decía Marx, pero está viva en su cruce con el espíritu, que la anima, como decía

31 Dussel, E.; Introducción a la filosofía de la liberación, Bogotá, (1º ed. 1979), ed. Nueva América, 1995; Lévinas, E.; La ética como filosofía primera, conferencia, Universidad de Lovaina (1982) en Revista de filosofía “A Parte Rei”, nº 43. Enero 2006, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lorca43.pdf>

Jung. Las culturas también están vivas, el cruce entre lo problemático (es el espíritu el que se da cuenta de ello) y lo establecido (las cosas tal y como aparecen) hace que evolucionen. Los paradigmas cambian, también los paradigmas cinematográficos: cine primitivo, clásico, moderno, post-moderno.... ¿Adónde se dirige el cine?

“El cine, que está perdiendo ese estatus privilegiado de "rey" de las artes populares que tanto le costó conseguir, debe competir hoy día con la televisión, los videojuegos, los ordenadores y la realidad virtual. (...) Ha dejado de ser la antítesis (...de la televisión...) y existe una elevada dosis de fertilización cruzada entre ambos medios (recursos humanos, financiación, estética incluso). (...) Aunque muchas voces hablan apocalípticamente del fin del cine, la situación actual recuerda extrañamente a los inicios del cine como medio. El "pre-cine" y el "post-cine" han llegado a parecerse entre sí. Entonces, como ahora, todo parecía posible (...)
Las cambiantes tecnologías audiovisuales repercuten con virulencia en todas las eternas cuestiones de la teoría cinematográfica: la especificidad, el papel del autor, la autoría del aparato, la espectacularidad, el realismo, la estética. (...) También podemos detectar una sorprendente afinidad entre los nuevos medios y lo que antes se consideraban prácticas de vanguardia”³²

Las condiciones de producción y recepción han cambiado. También las prácticas formales, como el valor ideológico de las imágenes se ve afectado por las nuevas tecnologías y plataformas de producción. Todo parece indicar que el cine, en su evolución, se dirige hacia otro paradigma: social, cultural, cinematográfico. La industria continuará con sus estrategias mercantilistas: el 3D, los videojuegos, el cine en primera persona,... Pero tendrá que lidiar con internet, donde cada día una multitud de “autores” diluyen, o reafirman, su subjetividad en un flujo interminable de imágenes y narrativas de toda índole; y otro millón de espectadores miran lo que aquellos producen: virales, “fan-films”, cortos, largos, “video-blogs”³³,... El futuro del cine se presenta como una experiencia global e interactiva, transmedia; vinculada a una comunidad virtual. En una misma web coinciden el “clásico” proceso “on line” y los nuevos procesos “off line”, que sacan a las películas – a las imágenes – del ámbito de la producción y las proyectan hacia la interacción³⁴, el

32 Stam, R.; Teorías del cine (2000), op. cit. pp. 359-367.

33 Paradójicamente, en cierto modo, este mundo sin autores o de múltiples autores ya lo anunciaba Alexander Austruc. “Hay que entender que hasta ahora el cine sólo ha sido un espectáculo, cosa que obedece exactamente al hecho de que todos los films se proyectan en unas salas. Pero con el desarrollo del 16 mm y de la televisión, se acerca el día en que cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irán a alquilar al librero de la esquina unos films escritos sobre cualquier tema y sobre cualquier forma, tanto crítica literaria o novela como ensayo sobre las matemáticas, historia, divulgación, etc. Entonces ya no podremos hablar de un cine. Habrá unos cines como hay ahora unas literaturas, pues el cine, al igual que la literatura, antes de ser un arte especial, es un lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento.” A. Austruc; "Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo" (1948), op. cit.

34 Un ejemplo interesante de documentales interactivos puede encontrarse en la web “National Film Board”;

mecenazgo colectivo (“crowdfunding”), la difusión multiplataforma, ... Lo que está claro es que el espectador demanda otro tipo de cine; ¿cómo será el cine del futuro? Está ocurriendo algo de abajo a arriba, se ha invertido el orden de las cosas, la gente hace pelis sin permiso de “los de arriba”. La imagen del cine ya no es lo que era, el cine está en cualquier parte: en el móvil, en unas gafas, en un reloj,... La colonización del imaginario por parte del audiovisual ha llegado a ser tremenda; variopinta parece su producción, cabría preguntar lo mismo sobre su caudal ideológico. No obstante, en este movimiento de abajo a arriba, de la tierra al cielo, también parece que se da un cambio en el viejo orden simbólico de las cosas.

¿Adónde se dirigen las ideas en un mundo donde nos pasamos siete horas de media al día mirando una pantalla (televisión, ordenador, móvil, tablet)?³⁵ ¿Adónde se dirigen las imágenes cuando en internet se generan más de setenta horas de contenido audiovisual por minuto?³⁶ Y en medio de este “desbordamiento apanorámico de las imágenes”, ¿adónde se dirigen las cosas? ¿Qué lugar ocupan en el nuevo paradigma audiovisual? La respuesta es que “las cosas” se han mudado al otro bando. Las fronteras entre emisor y receptor se han cruzado o, más bien, cortocircuitado. A la secularización de la tecnología le ha llegado la democratización del imaginario y con él se ha subvertido el viejo orden por el que se regían las ideas, las imágenes y las cosas. El espectador común ha asumido el rol del autor y del productor; se ha puesto detrás de la cámara. En el viejo orden cinematográfico, el espectador nunca fue amo de las imágenes,

“porque desde el punto de vista de la producción, más bien siempre ha estado supeditado a ella, a la imagen que otros fabricaban. (...) el empeñamiento fundamentalmente industrial ha sido y es, el de ir convirtiendo la imagen cinematográfica en un espectáculo envolvente hasta dejar al individuo totalmente inmerso en su representación. (...) Las películas surgidas de ese modelo de cine desarrollado en el siglo pasado, siempre han estado movidas por el impulso de conectar a personas a un flujo audiovisual exhibido durante un tiempo determinado de película y para ello fue desarrollando todas las estrategias técnicas, narrativas y perceptivas que estuvieran a su mano, con el fin de hacerle vivir la experiencia específica que ofrecía el film. (...) Cuando nosotros ofrecemos la posibilidad de que la gente común, esos predestinados espectadores, puedan convertirse en “habitantes del cine”, estamos ampliando la posibilidad a que puedan imaginar, protagonizar y vivir la creación de una película con otro tipo de inmersión en la construcción de esa realidad virtual que es el film, la inmersión presencial en la que sus cuerpos, afectos y pensamientos sean activos en el terreno de la realidad cotidiana y no de la virtual”³⁷

<https://www.nfb.ca/>

35 <http://www.kpcb.com/internet-trends>; Mery Meeker “Code conference 2015”(consultado el 18 -7- 2015)

36 <http://blog.qmee.com/qmee-online-in-60-seconds/> (fecha de consulta 18 -7- 2015)

37 <http://cinesinautor.blogspot.com.es/2013/05/post-cine-para-una-experiencia-social.html>; Publicado por Gerardo

El colectivo “Cine sin autor” forma parte de una de esas nuevas praxis sociales del audiovisual que se han originado en las últimas décadas, y que marcan un antes y un después en los modos de producción y recepción. Su planteamiento, su manera de entender y vivir el cine, recoge el testimonio de otras prácticas que, a lo largo del siglo XX y aún en la actualidad, sirviéndose de un “estilo indirecto libre” cuestionan las fronteras de lo cinematográfico y esbozan una nueva intencionalidad a la hora de producir y generar imágenes. Estas nuevas praxis nos llevan, de alguna manera, hacia una “tercera imagen”, un nuevo paradigma cinematográfico que no es autoral ni industrial, ni documental ni de ficción; donde realidades ajenas al mundo audiovisual pueden encontrar una imagen donde ubicarse.

En el caso concreto de “Cine sin autor”, su objetivo es que las personas dejen de estar inmersas en imágenes heterónomas; esto es, dejen de habitar en la imagen de otros y pasen a habitar en sus imágenes, las construidas por ellos, autónomas, como respuesta a su realidad social. Se trata de des-ocupar la imagen y ocupar el cine, la cámara, el plató, al autor y al actor, las jerarquías de poder, el orden establecido, la propiedad de los medios y saberes, el mundo, la vida, las cosas, sus imágenes, las ideas. Se trata de ayudar a las personas a liberar su imaginario en la praxis, y que a través de ésta “despierten” a una nueva toma de conciencia (audiovisual) de sí mismos, a que identifiquen el valor político de las imágenes, de cómo éstas pueden expandir o reducir nuestro universo. Se trata de comprender que vivimos secuestrados en un espectáculo “mass-media”, y que la vida es aburrida y tediosa cuando sólo asumimos el rol pasivo y callado de ser espectadores. Hay que deconstruir los modelos hegemónicos de la imagen, sea industrial o autoral, hay que mundanizar el cine, “des-glamourizarlo”, practicarlo; eso es subvertir el cine, eso significa revolucionarlo (*“escapar del mundo de las imágenes mediadas, como escapa el esclavo de la caverna platónica, y alcanzar nuestra propia imagen de las cosas”*). Socialmente, este cambio, se traduce en que la pantalla, y lo que suceda en ella, deja de ser el eje de este universo audiovisual; tomado desde este momento por las personas, sus vínculos, su consenso frente a sus disensos; su responsabilidad común frente a las imágenes.

“Lo que se convierte en centro de actividad es la propia colectividad de personas volcadas a la fabricación de la imagen cinematográfica. El centro de la actividad es ese entorno real de relaciones humanas, creativas y productivas, vivido como acontecimiento dentro de la realidad presencial de un grupo de gente en busca de su propia representación, sea la que sea.

(...) Para un “habitante del Cine”, la interactividad no es con una pantalla sino con los demás,

Tudurí en 5/12/2013 (fecha de consulta 17 -2 – 2015)

*con la tecnología del cine y con herramientas fundamentales de uso cotidiano: la palabra dialogada, la apertura al resto, la escucha, la defensa de las ideas de cada quien, el cuerpo puesto en escena, la visión crítica del montaje, la dirección de la narrativa, la gestión y el uso de la propia película. Ser “habitantes del Cine” es una experiencia social que busca construir en común, buscando romper “las permanentes y sutiles estratificaciones de clase, categoría y valoración social” que inevitablemente nos atraviesan y que nos obliga a poner en juego muchas actitudes y facultades que seguramente acabarán atravesando de una u otra forma, el complicado espesor de la vida en común.”*³⁸

Al margen de nuevas plataformas de realidad simulada – cambio que en realidad atiende no al cine sino al audiovisual, y especialmente a la dinámica perceptiva, técnico-económica, de inmersión total –, “Cine sin autor” sólo entiende un cambio en el cine desde una política de la colectividad³⁹, desde la puesta en común progresiva tanto del proceso de producción como de gestión y distribución. Una metodología que rompe con la autoridad profesionalizada y la autoría mercantil. Ya no se trata de hacer del cine un “arte adulto”, sino de hacer de la sociedad una “sociedad adulta”. Su posicionamiento político, la política de sus imágenes, reside en introducir a todo el colectivo no en la imagen misma (a modo de documental antropológico), sino en su misma producción social. Consiste en darles los medios (tecnológicos, educativos) para que alcancen su propia imagen; para que, por el mismo medio que les obnubiló, logren reapropiarse de su imaginario.

De este modo, esta nueva manera de vivir el cine, se pone al servicio del beneficio social de todas aquellas personas dispuestas a vivir la vida como una aventura, su propia aventura, su propia película (“¿Y tú, qué película harías?”). Es cierto que “Cine sin autor” como todas las aventuras, como todas las vanguardias, está impregnada de cierto aire de “utopía” (crear un primer prototipo de fábrica y demostrar que es posible; en cada barrio, del mismo modo que hay una escuela, podría haber un centro de “CSA”; salas de exhibición, donde la gente interactúe con el audiovisual, tomen decisiones en materia de interpretación o de montaje; si los niños, desde pequeños, dan clases de pintura, de ballet, ¿por qué no de cine?...); sólo desde esa óptica, sólo desde esa intencionalidad, aceptan atisbar la imagen filmica del siglo XXI.

* * *

38 *Ibíd.*

39 Tudurí, G.; El cine del siglo XXI, La política de la colectividad, manifiesto de cine sin autor 2.0, ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, “Arte y políticas de identidad”, vol 8 / Jul.2013, pp. 227-284
<http://revistas.um.es/api/article/viewFile/191751/158441>

En el camino que nos ha llevado por las ideas, las imágenes y las cosas hemos podido presenciar los intrincados cruces entre lo exterior y lo interior, lo representado y la representación, lo cinematográfico y lo filósofo; también entre lo político y lo simbólico, y entre lo que “es” y lo que “debe ser”, el motor intencional de nuestra acción. Pero en estos cruces, en estos caminos en convergencia, nosotros también atisbamos un sentido común, que atañe tanto a las características de las imágenes, de la cultura, como del pensamiento. Este sentido común es el que vamos a investigar en esta suerte de “filosofía del audiovisual”. En los tres casos se da un proceso de colonización, liberación y reubicación, en el que intervienen factores intencionales como el poder, la libertad y la justicia. La intención de esta aventura también es que alcancemos una imagen: otra imagen de lo filmico, de lo cinematográfico, pero también otra imagen de lo que somos, de nuestra frágil condición humana.

El título de la introducción, “Las ideas, las cosas y sus imágenes”, es un préstamo del texto de Foucault “las palabras y las cosas”. A pesar del acertado despliegue post-estructuralista, no hemos querido renunciar al “sueño antropológico de la modernidad”. Antes que “las palabras”, situamos “las ideas” – arquetípicas –, los símbolos universales en el interior de la psique y que pre-estructuran la actual condición humana. Después, las “palabras” las cambiamos por “imágenes” – entre empíricas y mentales, esto es, inmanentes –, como condición previa a todo lenguaje y, por qué no decirlo, a todo conocimiento, y que más tarde serán proyectadas, a modo de actos simbólicos, como productos que configuran la “gran imagen” de la cultura – o super-estructura –. Y para que esas imágenes inmanentes puedan producirse, y esa proyección alcance un lugar donde adquirir sentido, antes, las cosas: el espacio que habitamos, biológico y político, y las praxis sociales que configuran las estructuras de producción.

II. METODOLOGÍA

(planteamiento de la investigación)

II. METODOLOGÍA:

1. OBJETO DE ESTUDIO.

El imaginario audiovisual

(entendido como un cruce entre lo filosófico y lo cinematográfico).

2. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO.

Con esta investigación queremos contribuir a demostrar la validez de una perspectiva filosófica en los estudios del ámbito audiovisual; línea de investigación, por otra parte, más transitada de lo que podría parecer a simple vista. Son muchos los filósofos y no filósofos que han encontrado en este cruce un espacio desde el cual pensar lo audiovisual de una manera “más libre”, sin las ataduras de los datos estadísticos, ni los análisis cuantitativos. También más “intuitiva”, sin sentirse cercenados por las coordenadas históricas o las teorías psicologicistas. De este modo, podemos encontrar análisis “cinematográficos” en la mayoría de estudios clásicos de la mente (Platón, San Agustín, Descartes, Locke, Kant,...); como también en las filosofías modernas de la representación (Wittgenstein, Heidegger, Searl, Foucault, Ricouer) y en los estudios socio-culturales (Adorno, Debord, Cavell, Foucault, Agamben,...).

En general, la intersección entre cine y filosofía se ha mostrado como un campo pródigo en lo que respecta a poner el foco de atención en nuevas cuestiones, metodologías, y líneas de investigación no tenidas en cuenta por otras disciplinas⁴⁰. En concreto, el eje de la relación "cine-filosofía" vertebró los cuatro campos tradicionales de la filosofía: metafísica, epistemología, ética y estética; a los que sólo hay que añadir el calificativo “audiovisual”.

También queremos atender a los cruces que acontecen entre pensamiento e imagen, pero también a los que acontecen entre corrientes filosóficas y paradigmas cinematográficos; desembocando ambos casos en la actual posmodernidad audiovisual. En concreto, la primera justificación de nuestro discurso la hayamos en los estudios sobre cine de Deleuze, que parten de la siguiente reflexión:

40 Ver nota 1.

“Hemos pensado que los grandes autores de cine podía ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos (...) El cine forma parte de la historia del arte y del pensamiento, bajo las insustituibles formas autónomas que esos autores supieron inventar”⁴¹

Luego descubrimos que esta similitud era otra forma de expresar una analogía con gran presencia en la tradición teórica (Munsterberg, Arnheim, Balázs, Bazin, Agel, Ayfre, Mitry, Metz, Bellour,...) Aunque ésta nunca fue tan atrevida como para identificar cineastas con filósofos, sin embargo, las teorías que hacen referencia a las analogía entre la imagen en movimiento y el pensamiento es tan vieja como el propio cine; del mismo modo que la relación del pensamiento con las imágenes es tan vieja como la propia condición humana. De hecho, hay muchos cineastas que, como ya apuntábamos en la introducción, sienten la necesidad de “matizar” su trabajo con una reflexión filosófica (como es el caso de Eisenstein, Epstein, Clair, Vertov, Dreyer, Rossellini, Bresson, Pasolini, Ruiz, Antonioni, Rocha, Hitchcock, Godard, Tarkovski,...).

“Muchas son las formas de hacer teoría, especialmente si es el propio artista quien teoriza su arte. Desde el Renacimiento, cualquier artista, en Occidente, es susceptible de ser considerado como teórico, incluso cuando nunca llega a decir nada que lo insinúe expresamente. Hacer música es presentar una teoría de la música (...) Pintar equivale a tomar partido sobre el arte pictórico (...) El cine no es ninguna excepción (...) La cultura de los cineastas, su saber y su referencias: aunque sea una cuestión secundaria, de hecho aparece en todas partes. Cuando Raoul Ruiz afirma que su concepción del cine se basa en la filosofía de Schopenhauer (...) Pero supongo que entre los cineastas de una época dada reina una concepción del cine, con aspectos ideológicos, técnicos, estéticos, pero también teóricos. Del mismo modo que Louis Althusser hablaba de la " filosofía espontánea de los sabios", podríamos hablar de una "teoría espontánea de los cineastas”⁴²

Como señala Aumont, la relación entre cine y filosofía es “un campo inmenso y sin contornos precisos”. Dirigiendo la vista hacia atrás, recorriendo los lugares donde lo filosófico y lo cinematográfico se han cruzado, avanzábamos una clasificación en la introducción, donde distinguíamos entre:⁴³

1. Películas filosóficas y “biopics” filosóficos.

41 Deleuze, G.; La imagen-movimiento, estudios sobre cine I (1982), ed. Paidós, Barcelona, (1982), op. cit, p. 12.

42 Aumont, J.; Las teorías de los cineastas, op. cit. pp. 14-18.

43 Como dijimos allí, se puede encontrar un amplio muestrario en la apartado bibliográfico.

2. Filosofías “pre-cinematográficas” y filosofías “post-cinematográficas”.
3. Filósofos que analizan el cine “a priori” y filósofos que analizan el cine “a posteriori”.
4. Los teóricos “filosóficos” y la filosofía de los cineastas.

Es decir, entre 1) aquellas películas con temática “filosófica” y aquellas que recreaban la vida de un filósofo; 2) aquellas filosofías anteriores al cine que sirven como explicación a los mecanismos que acontecen en el mismo y aquellas filosofías que, por ser contemporáneas al mismo, reflexionan de un modo altamente analogable ⁴⁴; 3) aquellas filosofías que reflexionan sobre el cine desde sus condiciones de producción, sean cognitivas o sociales, y aquellas que analizan el cine desde el análisis de las películas; y 4), como su nombre indica, aquellas teorías cinematográficas de carácter filosófico y aquellas reflexiones filosóficas realizadas por los propios cineastas.

Como también avanzamos allí, nuestra investigación será tanto un estudio pre-cinematográfico como post-cinematográfico, dando prioridad a los aspecto “a priori” de esa relación, aquellos que ponen el foco de atención, siguiendo la demarcación kantiana, sobre las “condiciones de posibilidad” del fenómeno cinematográfico.

“Sea cual sea la manera, así como los medios en virtud de los cuales un conocimiento pueda referirse a objetos, el modo mediante el cual se refiere (...) Es la intuición. Pero esta intuición no tiene lugar sino en tanto que el objeto nos es dado (...), sino con la condición de que el objeto afecte de cierta manera a nuestro espíritu. La capacidad de recibir (receptividad), representaciones gracias a la manera como somos afectados por los objetos, se denomina “sensibilidad” (...) Sólo ella nos proporciona intuiciones; pero es el entendimiento el que piensa estos objetos y este de él en donde nacen los “conceptos” (...) La impresión de un objeto sobre la facultad representativa, en tanto que somos afectados por él, es la “sensación”, y la intuición que se refiere al objeto por medio de la sensación se llama “empírica”. Es llamado “fenómeno” el objeto indeterminado de una intuición empírica.(...)”

La forma pura de las intuiciones sensibles en general se encontrará “a priori” en el espíritu, en el cual todo lo diverso de los fenómenos se intuye bajo determinadas condiciones. (...) Llamo “estética trascendental” a la ciencia de todos los principales de la sensibilidad “a priori”. Es preciso, pues que haya una ciencia semejante, ciencia que constituye la primera parte de la teoría trascendental de los elementos, en oposición a la que encierran los principios del pensamiento puro, que sea llamado lógica trascendental”⁴⁵

44 En la introducción ya citamos algunos ejemplos. Dilthey y el pre-cine; el debate Edison (Pierce) vs. Lumiere (Bergson); Wittgenstein y el cine mudo; Heidegger y la técnica, la imagen del mundo; Adorno y la crítica al cine industrial; el estructuralismo y el cine clásico; el post-estructuralismo y la “nouvelle vague”; Dussel, la descolonización y el 3º cine; Vattimo y el cine postmoderno; Bauman y los flujos de internet.

45 Kant, E.; Crítica de la Razón Pura (1781), ed. Ibéricas, Madrid, 2010, p. 91-92. (“Estética trascendental”).

Tomando esta idea como punto de partida, entenderemos dos tipos de condiciones, las trascendentales (aquí bajo la forma de símbolos y arquetipos), y las materiales (aquí bajo el contexto social en el que están producidas). De esta forma desplazamos la dicotomía “empírico-trascendental” hacia un espacio donde la interioridad “trascendental” se cruza con la realidad “empírica”. Es decir, un espacio fuera de la abstracción intelectual kantiana y consecuente con la evolución del pensamiento moderno, de un modo parecido como sucede en la lectura que de Kant hace Foucault; quien apuesta por hacer continuar el proyecto kantiano, pero desde un particular sentido “histórico”. Veámoslo.

“La representación que uno se hace de las cosas no tiene ya que desplegar, en un espacio soberano, el cuadro de su ordenamiento; es, por parte de este individuo empírico que es el hombre, el fenómeno —menos aún quizá, la apariencia— de un orden que pertenece ahora a las cosas mismas y su ley interior. En la representación, los seres no manifiestan ya su identidad, sino la relación exterior que establecen con el ser humano.”⁴⁶

Según Foucault, en la modernidad acontece una mutación del análisis del discurso en una analítica de la finitud. Esta analítica de la finitud muestra que el hombre está determinado por las mismas condiciones de vida y que por lo tanto no es libre. Filosofar desde la finitud es filosofar desde lo empírico; la finitud lo determina todo: el lenguaje, las artes, la economía, la biología,... El descubrimiento empírico de la finitud es lo que determina la aparición del “hombre” y la “mujer” moderna.

“De tal suerte que el pensamiento moderno disputará consigo mismo en sus propios avances metafísicos y mostrará que las reflexiones sobre la vida, el trabajo y el lenguaje, en la medida en que valen como analíticas de la finitud, manifiestan el fin de la metafísica: la filosofía de la vida denuncia la metafísica como velo de ilusión, la del trabajo la denuncia como pensamiento enajenado e ideología, y la del lenguaje como episodio cultural”
(...) La cultura moderna puede pensar al hombre porque piensa lo finito a partir de él mismo. Se comprende, en estas condiciones, que el pensamiento clásico y todos aquellos que lo precedieron hayan podido hablar del espíritu y del cuerpo, del ser humano, de su lugar tan limitado en el universo, de todos los límites que miden su conocimiento o su libertad, pero que ninguno de ellos haya conocido jamás al hombre tal como se da al saber moderno. El “humanismo” del Renacimiento, el “racionalismo” de los clásicos han podido dar muy bien un

46 Foucault, M.; Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas (1966), Ed. Siglo XXI, Argentina, 1968. p. 301 (“la analítica de la finitud”).

lugar de privilegio a los humanos en el orden del mundo, pero no han podido pensar al hombre”⁴⁷

El fin de la metafísica, y de los grandes relatos, coincide con la aparición del *hombre*, que sólo dará crédito al relato humano. La noción de "lo humano" ha tenido un significado distinto en cada época. Para la modernidad, tiene que ver con su realidad empírica, desde esta óptica el análisis kantiano no tiene ya nada que ver con la idea de "hombre". Sin embargo, las "nuevas empiricidades", las recién nacidas “ciencias humanas”, retomarán algo del criticismo kantiano, su noción de "condiciones de posibilidad", pero cruzada con conocimientos empíricos e históricos. De esta manera, “lo humano” quedará también transformado en objeto científico. El ser humano será la condición de posibilidad de la sociedad y de la historia.

El inicio de las ciencias humanas, o “ciencias del espíritu”, conlleva el inicio de la disputa entre lo científico y lo no científico, de “las ciencias contra las letras”. La diferencia radica en que para “las ciencias” el ser humano es un organismo vivo funcional, mientras que para “las letras”, el ser humano es un organismo vivo que necesita representar la vida. Las ciencias naturales estudian la exterioridad del hombre, las ciencias humanas estudian la interioridad del hombre desde su exterioridad.⁴⁸

El problema es que el sujeto moderno vive creyendo que se da representaciones a sí mismo sin comprender que, al identificar lenguaje y realidad, es él mismo, como hasta hace poco lo eran la metafísica y los grandes relatos, una representación. De este modo, el sueño antropológico de la modernidad (el sueño de Kant, de Marx y aún el sueño actual de la ciencia) no deja de ser el mismo: señalarle a la humanidad un falso reino a la medida de lo humano. Es el mismo sueño que, a partir de un cruce entre las “condiciones” industriales y psicológicas, “posibilitó” a finales del S. XX la aparición del cinematógrafo, tal y como recoge Burch en su genealogía⁴⁹; como una expresión más de la victoria de la “cultura industrial frankensteiniana” sobre la “baudelaireana cultura del espíritu”.

Será necesario atisbar la post-modernidad para comprender que lo representado, lo puramente sígnico de la cosa, poco o nada tiene que ver con lo real. Primero cayó la representación del lenguaje: el giro lingüístico denunció la falacia abstractiva que ejercía sobre el pensamiento un canal portador inequívoco de tendencias ideológicas y una representación menguada de lo real que hay en las cosas. Después fue la representación de las imágenes: fotográficas o audiovisuales, no captan el “Ser” de lo real, sino la intencionalidad del sujeto que se esconde detrás de la cámara.

De este modo, tenemos que aceptar que no es posible pensar "el ser del lenguaje" y "el ser

47 Ibid., p. 308.

48 Ibid., p. 340 (“La forma de las ciencias humanas”).

49 Burch, N.; El tragaluz del infinito, ed, Cátedra, Madrid, 1999, p. 21 “Charles Baudelaire contra el Dr. Frankenstein”.

del hombre" a la vez; no podemos soñar con que el discurso o la representación nos revelen lo íntimo de la vida.

*“sería necesario remitir hacia el reino de las quimeras cualquier antropología en la que se planteara la cuestión del ser del lenguaje, toda concepción del lenguaje o de la significación que intentara reunir, manifestar y liberar el ser propio del hombre. Quizá es allí donde está enraizada la elección filosófica más importante de nuestra época”.*⁵⁰

Es necesario un saber que, al aceptar el giro lingüístico, no piense desde el ámbito de la representación y que por lo tanto, no piense “lo humano”. El concepto “humano” es eso, un engaño del lenguaje, una palabra más, una imagen, una representación que no se refiere a nada, más que a sí misma. Necesitamos un saber más allá de lo humano, unas ciencias post-humanas. La post-modernidad exige pensar lo que somos sin la necesidad de rellenar un vacío.

Al borrar las palabras "hombre" y "mujer" de nuestra mente, la predisponemos para abrigar una nueva idea de "mundo", "representación" y "verdad". De algún modo, la cultura contemporánea aún está por construirse. Pero, según Foucault, eso no impide retomar la herencia kantiana. Las ciencias post-humanas reformulan, desde la inmanencia, el saber filosófico de la modernidad. Pero no aspiran a ser científicas sin serlo, como las ciencias humanas. Su saber es empírico, pero “contracientífico”; pues al situarse en el ámbito de las condiciones de posibilidad, escapan al reino de la representación.

Foucault propone cuatro candidatas para superar el “cuadrilátero de la vieja filosofía”; tal y como se muestra en este cuadro:

FILOSOFÍA	CC. HUMANAS	CC. POST-HUMANAS
Metafísica	Historia	Psicoanálisis
Epistemología	Psicología	Teoría pura del lenguaje
Ética	Sociología	Etnología
Estética	Análisis de las literaturas y de las mitologías	Literatura

1. El psicoanálisis, que se ocuparía de las condiciones de posibilidad de la consciencia.
2. Una teoría pura del lenguaje, que se ocuparía de las condiciones de posibilidad de la representación.
3. La etnología, que se ocuparía de las condiciones de posibilidad de toda cultura.
4. La literatura, que se ocuparía de las condiciones de posibilidad del arte y la creación.

⁵⁰ Foucault, M.; Las palabras y las cosas, (1966), op. cit. p. 328 (“El discurso y el ser del hombre”)

En nuestra investigación vamos a ser fieles más o menos a este itinerario. También, ¿por qué negarlo?, a las teorías “esencialistas” del cinematógrafo, tal y como lo expuso ese anglosajón que tan bien supo comprender el espíritu continental:

“¿Qué es la teoría cinematográfica? ¿Qué hacemos en la teoría cinematográfica? (...) la teoría cinematográfica trae a la luz lo que sin duda los realizadores comprenden intuitivamente. (Es...) el conocimiento de una experiencia (que) comienza a sustituir a la experiencia misma. (...) La teoría cinematográfica es otra rama de la ciencia, y como tal se preocupa de lo general y no de lo particular. No se preocupa primordialmente de films específicos ni de técnicas, sino de lo que podría denominarse la posibilidad cinematográfica misma. Esta posibilidad gobierna tanto a los realizadores como al público. Mientras cada filme es un sistema de significados que el crítico trata de desbrozar, todos los films juntos integran un sistema (el cine), con sub-sistemas (varios géneros y otras clases de grupos) susceptibles de ser analizados por el teórico (...) El objetivo de la teoría cinematográfica es formular una idea esquemática sobre la posibilidad del cine.⁵¹”

A Dudley Andrew lo que le interesa es el proyecto de la teoría cinematográfica, esa que explica las condiciones de la experiencia cinematográfica misma. Esa experiencia capaz de congrega a millones de personas, de hacernos ver el mundo o de marcarnos y dejar a la razón fuera de juego. Según él, siguiendo el camino iniciado por Bazin, la teoría debe ser un discurso que se sirve del filme como reserva de ejemplos o como espacio a interrogar.

Por lo tanto, investigaremos el cine desde sus condiciones de posibilidad. Las posibilidades “a priori” del cine en la consciencia (Jung, Watts), las posibilidades “a priori” del cine en la representación (sirviéndonos, por ejemplo, de la filosofía del lenguaje, el pensamiento simbólico, Deleuze), las posibilidades “a priori” del cine en la cultura (el propio Foucault, Geertz, Marx, Castoriadis) y las posibilidades “a priori” del cine como arte y creación (pensamos en los ensayos de Tarkovski, Bazin, Bresson; pero también en “Cine sin autor” y las respuestas de “la gente común”, o en Lao-Tsé, el I-Ching y la filosofía oriental).

Lamentablemente, estas disciplinas “post-humanas” son “rechazadas” por nuestra “episteme”; no suponen un cambio en nuestra cultura. Sus conclusiones no son tenidas en cuenta para constituir una nueva forma de pensamiento y con él un nuevo saber. La cultura occidental sigue su rumbo (“*mantiene el sueño de...*”): formalizar el lenguaje, el conocimiento y la experiencia; reaprehender la plenitud de los contenidos,... Es un efecto consecuente y necesario de nuestra estructura epistemológica, pensamos a partir de ella. Las Ciencias Humanas siguen ese

51 Dudley Andrew, J: Las principales Teorías cinematográficas (1978); op. cit. pp 11-12, y 17.

camino, las “CC Post-Humanas” se apartan de él.

“En realidad, se trata del despliegue riguroso de la cultura occidental de acuerdo con la necesidad que se dio a sí misma a principios del siglo XIX. (...sin embargo...) En el interior del dibujo muy cerrado, muy coherente de la episteme moderna encuentra su posibilidad esta experiencia contemporánea; es ella misma la que, por su lógica, la ha suscitado, la ha constituido de un cabo a otro y ha hecho imposible que no exista.”⁵²

Así, lo que tenemos es una cultura sin filosofía, cuando en realidad deberíamos tener una cultura sin “hombre”. Con la episteme moderna aparece la idea de “hombre” en el pensamiento y en las ciencias como objeto científico. A partir de ese momento la pregunta fue ¿cómo introducirlo dentro del conocimiento (y hacer innecesaria la filosofía)? La respuesta fue la invención de las ciencias humanas (un conocimiento empírico, positivo, racional, objetivo y formalizable). La filosofía también tuvo que mutar su apariencia, la imagen de la finitud del ser humano y el estudio empírico de éste por parte de las ciencias humanas, hizo que virara su pensamiento hacia algo más allá de lo humano (un conocimiento empírico, positivo, racional, objetivo, pero en base a unas condiciones de posibilidad). Las ciencias humanas y las ciencias post-humanas significan el fin de la filosofía tal y como la conocíamos. La tendencia de occidente es que las “CC Post-humanas” sean subsumidas por nuevos saberes (que las CC humanas muten y se radicalicen) en torno a lo empírico, positivo, racional, objetivo y formalizable. A finales del S.XIX, todo occidente esperaba ya el advenimiento de una nueva cultura... Pero mientras científicos y humanistas veían en el fin de la filosofía el inicio de esa nueva cultura, los post-humanistas ven en la interrogación por el lenguaje (y la representación), el fin del hombre.

“Durante todo el siglo XIX, el fin de la filosofía y la promesa de una próxima cultura no fueron sin duda sino una sola y única cosa con el pensamiento de la finitud y la aparición del hombre en el saber; en nuestros días, el hecho de que la filosofía esté siempre y todavía en vías de terminar y el hecho de que en ella, pero más aún fuera de ella y contra ella, tanto en la literatura como en la reflexión formal, se plantee la cuestión del lenguaje, prueban sin duda que el hombre está en vías de desaparecer.”⁵³

En nuestra investigación hemos querido recoger toda esta serie de interrogantes sobre la evolución del pensamiento, los cambios de paradigma cultural, el destino de la filosofía, la

52 Foucault, M.; Las palabras y las cosas, (1966), op. cit. p. 370.

53 Ibíd., p. 371.

condición humana y la verdad de la representación. Interrogantes que mantienen viva otra forma de pensar, otra forma de proceder; tan incómoda y desafiante como esperanzadora. En este cruce que presentamos, entre epistemología y cinematografía, consideramos imprescindible, por lo tanto, una valoración previa de lo humano. Y hemos considerado plantear esta reflexión en relación con lo imaginario, el universo simbólico posterior a toda realidad, por lo tanto “empírico”; pero que también la antecede, por lo tanto “trascendental”. Plantearla sobre lo humano y su relación con lo imaginario, tanto en su condición ontológica, cognitiva, ética y estética (las 4 disciplinas clásicas de la filosofía, quizá ahora trastocadas); pues, como hemos comprobado, es un punto de partida necesario para sentar ciertas directrices básicas que delimiten futuras líneas de investigación. Por lo tanto, nuestro objeto de estudio no versa sobre un filme, sobre un cineasta o un género cinematográfico en concreto. Como empresa filosófica, nos situamos en las condiciones de posibilidad, en la génesis del fenómeno (a la manera kantiana; o post-kantiana), en los orígenes o, si se prefiere, en la "esencia" de toda actitud cinematográfica. Es decir, de todo pensamiento con vistas a transformar la realidad, producir una imagen de ella, editarla, distribuirla, proyectarla; esto es, compartirla. Justificamos nuestra intención filosófica al situarnos en el origen intencional de esa acción, en las condiciones de posibilidad de esa acción. Por lo tanto, vamos a definir lo cinematográfico desde la teoría cinematográfica, y no desde el análisis fílmico, prestando especial atención a sus condiciones, materiales y espirituales, de producción; esto es, al cruce que se genera entre ellas.

Este posicionamiento – “esencialista” en ocasiones, “espiritualista” en otras – va a tener que enfrentarse al dictamen post-humanista de la post-modernidad: ¿si no es posible ya pensar “lo humano”, como nos dice Foucault, por qué no renunciar al sueño antropológico de la modernidad?

“Y he aquí que en este Pliegue se adormece de nuevo la filosofía en un sueño nuevo; no ya el del Dogmatismo, sino el de la Antropología.(...) La configuración antropológica de la filosofía moderna consiste en desdoblar el dogmatismo, repartirlo en dos niveles diferentes que se apoyan uno en otro y se limitan uno a otro: el análisis precrítico de lo que el hombre es en su esencia se convierte en la analítica de todo aquello que puede darse en general a la experiencia del hombre. Para despertar al pensamiento de un sueño tal —tan profundo que lo experimenta, paradójicamente, como vigilia, (...) no hay otro medio que destruir hasta sus fundamentos mismos el "cuadrilátero" antropológico.

(...) A todos aquellos que quieren hablar aún del hombre, de su reino o de su liberación, a todos aquellos que plantean aún preguntas sobre lo que es el hombre en su esencia, a todos aquellos que quieren partir de él para tener acceso a la verdad, a todos aquellos que en cambio conducen de nuevo todo conocimiento a las verdades del hombre mismo, a todos aquellos que

no quieren formalizar sin antropologizar, que no quieren mitologizar sin desmistificar, que no quieren pensar sin pensar también que es el hombre el que piensa, a todas estas formas de reflexión torpes y desviadas no se puede oponer otra cosa que una risa filosófica —es decir, en cierta forma, silenciosa.”⁵⁴

Según Foucault, la filosofía no es una disciplina más perteneciente al ámbito de las humanidades, sino que debe situar su ámbito de reflexión más allá del "reino – empírico – de la representación". Continuará de algún modo, el proyecto kantiano, pero sin recurrir a una imagen trascendental de lo humano, sino estableciendo de un modo inmanente, como también hace Deleuze, las condiciones que lo hacen posible.

Cuando Kant pretende establecer los "a priori" de la sensibilidad, del entendimiento y de la razón, en realidad su objetivo es salvaguardar la unión, la continuidad, del ser humano con lo divino. Es el mismo objetivo de filosofías de épocas anteriores, sólo que adaptado a la permisividad crítica de la conciencia moderna. Se oculta en ese gesto filosófico la misma necesidad de ofrecer un sentido a las cosas, a la historia, a la libertad, a la bondad, a la justicia; en definitiva, al bien.

En el lado opuesto, el pensamiento post-humanista de Foucault se proyecta como un ámbito de reflexión desde donde es posible pensar de otra manera, constituir un nuevo saber, una nueva cultura, otra forma de arte, vivir otra vida; en definitiva, crear otro sentido de las cosas, o simplemente vivir sin tener la necesidad de justificarnos, de dar un sentido. Se oculta en este gesto filosófico la necesidad de generar un lugar donde puedan encontrarse, sin subterfugios o entelequias abstractistas, sea lo que fuere la verdad humana y se lo que fuere la verdad de lo real. Para Foucault, este punto intermedio entre lo que somos y lo que nos representamos, entre lo humano y "lo divino" se encuentra en el arte, en la verdad estética. Sólo desde aquí, sólo desde la verdad que "hable" a través de la estética podemos nosotros hablar de "libertad", de "justicia", del "bien" de las cosas.

Nosotros vemos en el símbolo ese lugar foucaultiano desde el cual emprender el sentido de lo humano. Sin embargo, es aquí donde acontece el difícil cruce entre dos dimensiones filosóficas, es decir, entre dos problemas. Los estudios relativos al universo de lo simbólico (Jung, Eliade, Campbell, Durand, Wilhelm, Watts, Chavelier, Guénou, Cattiaux,...) no dejan de remitirnos a un espacio donde lo humano adquiere características comunes, las mismas dudas, las mismas argumentaciones; incluso reflejadas en representaciones (que nada tienen que ver con la lógica del lenguaje y la razón), en imágenes perceptibles, caprichosas, en ocasiones casi idénticas, es decir, universales. En definitiva, el universo de lo simbólico – por cierto, una cuestión muy filosófica reflexionada muy poco por nuestra filosofía – nos devuelve de nuevo al "sueño antropológico de la modernidad", al sueño humano de todas las culturas, al mundo de las "irrealidades", en ocasiones

54 *Ibíd.*, p. 332-333 ("El sueño antropológico").

también, directamente al mundo de los sueños.

*"Los símbolos son productos naturales y espontáneos. Ningún genio se sentó jamás con la pluma o el pincel en la mano, diciendo: "ahora voy a inventar un símbolo". (...) Continuará siendo un signo, ligado al pensamiento consciente que hay tras él, pero no un símbolo que insinúa algo no conocido aún. En los sueños, los símbolos se producen espontáneamente porque los sueños ocurren, pero no se inventan; por tanto, son la fuente principal de todo lo que sabemos acerca del simbolismo. Pero debo señalar que los símbolos no sólo se producen en los sueños. Aparecen en toda clase de manifestación psíquica, situaciones y actos simbólicos (...) Sin embargo, hay muchos símbolos (...) Que no son individuales sino colectivos en su naturaleza y origen. Son, principalmente imágenes religiosas (...) son "representaciones colectivas" emanadas de los sueños de edades primitivas y de fantasías creadoras"*⁵⁵

El símbolo es esa representación, “semihumana-semidivina”, que habla a través de nosotros, es desde su forma estética que podemos hablar de “libertad”, de “justicia”, y darle un sentido a las cosas. Como dice Jung, respecto a la pobreza de símbolos de hoy en día, en el ámbito de las ciencias sólo se ha desarrollado aquello que tiene una relación lógica con la conciencia. El universo simbólico pertenece principalmente al reino de lo inconsciente y tiene un inmenso poder sobre nosotros, mas todo aquello cuyas causas se desconocen inspira temor. Por ello, el estudio de los símbolos es ninguneado por el mundo académico actual. La ausencia de símbolos se debe a una pobreza espiritual, al momento actual de "nihilismo", donde los grandes relatos, incluido el del poder de los símbolos, han sido apartados del ámbito del saber debido a una desmesurado intrusismo del positivismo, el objetivismo y la racionalidad. Frente a los logros extraordinarios del intelecto sufrimos una fuerte miseria espiritual.

*“(Pero...) el intelecto no es un creador de universos espirituales, un padre del alma”*⁵⁶.

Hemos dejado que se desmorone la herencia simbólica de Occidente. La tendencia actual de adoptar símbolos pertenecientes a otras culturas obedece a la necesidad humana de relacionarse con lo divino, a esa unión que mencionábamos antes. En los símbolos encontramos un lugar desde dónde pensar esa “esencia” de lo humano más allá de lo humano, esas “condiciones de posibilidad”, esa “estructura”; ¿Qué más da? Cada cultura ha utilizado un nombre distinto para referirse a lo mismo. Incluso cuando desde la post-modernidad hablamos de “diferencia” nos

55 Jung, C.G.; El hombre y sus símbolos, ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 55.

56 Jung, C. G.; Los arquetipos y lo inconsciente colectivo”, ed. Trotta, Madrid, 2002. pp. 3-40

estamos remitiendo a eso, a lo incondicionado, a lo nouménico, a lo real. Los símbolos son esa expresión artística inconsciente que nos pone en contacto con lo real; y lo imaginario, ese ámbito del pensamiento donde los símbolos nacen, viven y se relacionan.

Al plantear de este modo el estudio simbólico de lo imaginario, volvemos a introducirnos en el “cuadrilátero antropológico”, es decir, volvemos a aceptar las propias ideas de “hombre” y de “mujer” como “posibilidad de...”. Posibilidad de representación de la propia naturaleza de las cosas. Pues efectivamente no hay un vacío o una nada, sino unas “cosas” que representar. Cosas que desde el universo simbólico demandan nuestra responsabilidad y nuestra representación. Cosas mundanas o cosas “transmundanas”; cosas como la injusticia económica y el abuso de autoridad, cosas como la emoción por un reencuentro o el deseo de libertad. También hayamos en la experiencia humano, no sólo “condiciones”, sino “horizontes” de posibilidad. Posibilidad de enfrentarse al poder y subvertirlo. Posibilidad de defender un ideal regulativo de justicia y ponerlo en práctica. Posibilidad de, mediante la praxis, constituir un nuevo arte y un nuevo saber; cambiar al “hombre” y a la “mujer”, el mundo y el rumbo de las cosas. Posibilidades de utopía tan “incondicionadas” como humanas.

El universo simbólico, tal y como es proyectado por nuestro imaginario, ese que habla a través de nosotros en la literatura, en la pintura, en la música, en el cine,... nos remite de nuevo a la “esencia post-humana” de lo que somos. Quizá no muestren ninguna verdad, pero son un acceso humano a lo real, a nuestra verdad. En realidad, vemos que el conflicto entre estas dos dimensiones filosóficas se centra en eso, como lo haría si cruzáramos muchas otras, en la pregunta por la verdad: ¿existe una verdad que nos prevalece o toda verdad es construida? Pero ingenuos como somos, creemos que podemos hallar un punto común: toda verdad debe ser construida, mas en esta misión no estamos solos, los símbolos nos acompañan.

" Escarbamos en la sabiduría de todos los tiempos y pueblos y nos damos cuenta de que los más estimable y precioso ya ha sido dicho todo hace mucho tiempo en el más bello lenguaje"⁵⁷

En los símbolos, las grandes cuestiones de la humanidad, esas que durante siglos han ocupado el ámbito de estudio de la filosofía, alcanzan una expresión estética. El arte, el cine, es un constante creador de símbolos. Algunos los crea desde la necesidad empírica, otros los recata precisamente para auxiliar a esa necesidad. Los símbolos también acontecen de manera política, a pesar de lo que diga Jung en su diagnóstico de la modernidad:

57 Ibíd.

" el vacío se va llenando de absurdas ideas sociales y políticas, todas las cuales se caracterizan por su insipidez espiritual"⁵⁸

Al hecho de que no se expresen en un lenguaje “bello” no podemos achacarle su falta de naturaleza “post-humana”, es decir, “espiritual”. Tampoco deberíamos afirmar que por su extremado carácter “material” y su desprecio a lo “espiritual” no haya un símbolo actuando tras ellas, un arquetipo que pugne por equilibrar el universo y nos esté advirtiéndolo de la falta de nuestro compromiso con la realidad. Es decir, no deberíamos tratarlas con el mismo rasero que ellas tratan lo espiritual, pues afirmaciones de este tipo lo único que consiguen es cerrar las puertas a un diálogo entre la exterioridad y la interioridad, un diálogo que una “el ser del hombre” con el “ser del lenguaje”.

Todo símbolo se vuelve político desde el momento que nos advierte que otro mundo es posible, también que otro cine es posible. Un cine no colonizado por un imaginario industrial, por los símbolos exhuberantes de poder y riqueza que instrumentalizan la condición humana. Un cine guiado por un imaginario inconformista, dispuesto a la aventura, a ejercer la libertad de ponerlo todo en duda. O un cine cercano a las cosas mismas, inmerso en la voluntad de representar la vida tal como es, tal como fue; también de hacer justicia y rescatar el imaginario de la gente común. La potencia del imaginario audiovisual puede hacer todo eso y más. La condición humana es una herramienta dispuesta a cambiar el mundo.

Estas son las coordenadas desde las cuáles justificamos nuestra investigación. Al adoptar esta perspectiva filosófica también queremos distanciarnos de otras perspectivas teóricas del siglo XX, que en sus investigaciones sobre lo imaginario han adoptado posicionamientos semióticos o freudolacanianos. Respecto a la cuestión semiótica, no queremos entrar en la cuestión sobre si el cine es o no un lenguaje, por el contrario, quisiéramos atender a sus condiciones de producción como lenguaje. Respecto a la cuestión simbólica, sí profundizaremos en el ámbito del análisis sintomático, las características del “bloqueo simbólico”; pero, como decimos, no lo haremos tanto en base a la lectura del filme, sino en base al cruce entre lo social y lo simbólico que lo genera. Otra diferencia de nuestra propuesta con respecto a otras perspectivas teóricas, es que nuestra investigación no pretende resolver qué es el cine como arte (preocupación propia del siglo XX, donde el cine es todavía un medio burgués); sino qué es el cine como fenómeno social (una preocupación más propia de nuestra posmodernidad, donde la producción de imágenes está, de alguna manera, al alcance de todos).

Al explorar la raíces del imaginario, nos sumamos a uno de los aspectos más importantes

58 Ibid.

dentro de la cultura de la imagen, especialmente de moda en los últimos años. Son muchos quienes han aportado su visión a esta problemática (Kant, Castoriadis, Lacan, Sartre, Jung, Durand, Morin, Deleuze, Canclani,...) y desde diversas disciplinas (filosofía, psicología, cine, antropología,...). Nosotros no pretendemos hacer un seguimiento pormenorizado de la cuestión. Lo que haremos será partir de la noción tal y como la presenta Castoriadis⁵⁹, el “imaginario social”; por plantear lo imaginario tal y como nosotros lo vemos, como un cruce entre lo simbólico y lo político. Y de ahí rastrearemos su naturaleza filosófica – metafísica, epistemología, ética y estética; manteniéndonos en los márgenes del “cuadrilátero antropológico” que delimita las condiciones de posibilidad de la experiencia humana, tal y como lo hemos definido –. Intentaremos descubrir cuál es su mecanismo, cómo establece un puente entre nuestra interioridad y la exterioridad; no sólo desde una vertiente abstracta o psicológica, sino entreverada dentro de la dinámica social. Es decir, lo imaginario como vehículo de las culturas. Y es en el cine, quizá, en su expresión audiovisual, donde lo imaginario, dotado de movimiento y sonido, adquiere su presencia cultural más fabulosa.

"Considero que hemos de realizar una reflexión conjunta académicos y creadores, comenzando realmente ésta con posibles aproximaciones al hecho complejo y fascinante de generar imágenes sobre la realidad para pensar sobre ella. Los medios audiovisuales condicionan cada vez más nuestra sociedad contemporánea. El lenguaje nos permite conocernos y conocer el mundo, crear cultura; y el lenguaje del siglo XXI es audiovisual, digital y multimedia. Nuestra forma de comunicarnos, de pensar, de construir nuestras representaciones de la realidad, pasa por la creación de obras audiovisuales y digitales. Es, por tanto, imprescindible conocer en profundidad este lenguaje y la cultura que en él se genera, aprender a leer esas imágenes y escribirlas.

Profundizando en el lenguaje audiovisual, crecerá nuestro entendimiento de la realidad y, por tanto, desarrollaremos nuestras capacidades de análisis, interacción, flexibilidad, creatividad, percepción estética, compromiso, pensamiento crítico. No estamos solamente ante unas nuevas herramientas, sino que esas herramientas están generando nuevos lenguajes, nuevos mensajes, nuevas maneras de recibirlos y nuevas formas de influencia.

En este contexto, es necesario un debate sobre la consistencia de esas representaciones audiovisuales de lo real."⁶⁰

En resumen, justificamos “el imaginario audiovisual”, entendido como un cruce entre lo filosófico y lo cinematográfico, como objeto de estudio, porque es un concepto, una imagen, muy adecuada para comprender el círculo que va de la realidad al pensamiento, del pensamiento a las

59 Castoriadis, C.; La institución imaginaria de la sociedad (1975), ed. Tusquets, Barcelona, 2013.

60 Torregrosa Puig, M. (Coord); Imaginar la realidad, ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios, Ed. Comunicación Social, Zamora, 2010, p. 139.

imágenes y de las imágenes a la cultura. Es decir, de cómo la proyección psíquica del ser humano revierte sobre la realidad, instituyéndola, a la vez que ésta retorna sobre la psique, constituyéndolo. Tomando este objeto de estudio, queremos comprender desde que lugar generamos la cultura de la imagen, pero también comprender cómo ésta nos genera a nosotros. Y esto también implica comprender la relación que se establece entre lo inconsciente y la consciencia. Consideramos que una reflexión filosófico-simbólica de las imágenes nos aporta herramientas tanto para interpretarlas, como para generarlas; sin olvidar, tomar conciencia de cómo y hasta qué grado configuran nuestro mundo, nuestro imaginario, tanto personal como social. De esta manera podremos ser más responsables de nuestras imágenes y de las de otros. No se trata sólo de comprender "el cine", sino de comprender a las personas que lo hacen posible.

3. OBJETIVOS DEL ESTUDIO.

Nuestros objetivos son analizar, comprender y describir:

1. Las condiciones de posibilidad de la consciencia cinematográfica (metafísica audiovisual).
2. Las condiciones de posibilidad de la representación cinematográfica (epistemología audiovisual).
3. Las condiciones de posibilidad de la cultura cinematográfica (ética audiovisual).
4. Las condiciones de posibilidad del arte cinematográfico (estética audiovisual).

4. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN.

Lo imaginario se compone fundamentalmente de tres ámbitos, constituyendo una “gran tríada simbólica”: el imaginario materno-femenino, el imaginario paterno-masculino y el imaginario filial-andrógino. Éste opera intencionalmente sobre el discurso audiovisual, haciendo que éste tome las formas básicas correspondientes de “cine documental”, “cine industrial” y “cine de autor”; y transmitiendo, en cada caso, principios de justicia, poder y libertad.

Con esta hipótesis queremos decir que básicamente podemos distinguir tres formas de mirar – tres intencionalidades – cuando nos ponemos detrás de una cámara: representar la vida como un espectáculo y un entretenimiento, representar la vida como arte y representar la vida como realidad. La naturaleza de cada mirada se identifica con tres maneras de “estar en el mundo”, esto es, con tres grandes planteamientos simbólicos o imaginarios; cada uno de ellos conlleva su filosofía, un marco para la experiencia humana (su metafísica, su epistemología, su ética y su estética).

Cada una de estas tres miradas, a su vez, es acompañada de una praxis que configura la película como producto cultural, esto es, como “acto + simbólico”. Esta praxis es la expresión de un cruce entre las condiciones materiales de producción y las condiciones espirituales de simbolización; es decir, una respuesta interior a lo que la realidad exterior me demanda. Según la naturaleza de este cruce, la imagen audiovisual que cada intencionalidad genera proyecta en cada caso un imaginario de justicia, uno de poder y otro de libertad.

En múltiples ocasiones las tres intencionalidades se superponen (documental ideológico, cine comercial de autor, cine de autor documental,...), marcando este hecho el carácter del cine artístico o “de autor” (cuyo imaginario *filial* es fruto de los otros dos); pero eso no quita que haya en cada cine una intencionalidad dominante.

Quisieramos añadir que vemos en las películas de humor, sobre todo si están bien hechas, una forma agradabilísima de las tres.

5. ESTRUCTURA DE LA TESIS.

La investigación está dividida en cuatro partes, a las que hay que añadir la introducción, el apartado metodológico y un anexo o *making off* de documentos (una serie de estrategias “teórico-prácticas” para deshegemonizar, liberar y encuazar los imaginarios filmicos en el seno de la vivencia social) y entrevistas (relacionadas con el cuadrilátero que delimita lo filmico). Vamos a pasar a detallar las funciones de cada apartado en el conjunto de la tesis.

- **Introducción: Las ideas, las imágenes y las cosas.**

Como el nombre indica, el objetivo era dar una introducción al problema y mostrar que realmente había un problema, es decir, un campo interesante de investigación que merece ser estudiado en el ámbito de la comunicación. Aquí el objetivo era presentar los conceptos, itinerarios autores y disciplinas que van a ocupar un lugar destacado en la cuestión; que, a pesar de proceder de campos distintos, van a ser reconducidos para abordar un mismo problema: la relación entre el cine y la filosofía. Al mostrar la relación entre “las ideas, las imágenes y las cosas”, no sólo queríamos mostrar la relación entre la representación y el pensamiento, o la representación y su comunicabilidad, sino también la relación de esos dos ámbitos con la realidad: mostrar como el tipo de experiencia que tengamos con ésta determina la intencionalidad que adquirirá nuestra mirada; en un proceso donde se cruza lo simbólico con lo político.

- **Metodología:**

Aquí hemos querido dar las claves de nuestro itinerario y demostrar su científicidad. Esto es, fundamentar la elección y selección de los datos, así como las técnicas aplicadas con vistas a elaborar un trabajo de investigación con categoría de tesis doctoral. El diseño de la investigación ha seguido los parámetros del método científico: observación, formulación de hipótesis y verificación; con el objetivo de situar nuestro trabajo fuera de la opinión o del conocimiento vulgar. Nuestra metodología ha sido el análisis cualitativo, combinando trabajo de estudio con trabajo de campo, la experiencia con “Cine sin autor”. También hemos querido comparar resultados y resolver dudas a través del diálogo con personas vinculadas a la temática tratada, por ello hemos incluido en la investigación un anexo de entrevistas. En todo momento hemos procurado mantener un lenguaje, un estilo y una exposición claro y objetivo. Dado que es un trabajo donde la reflexión sobre la imagen tiene una importancia protagonista, en ocasiones hemos considerado interesante acompañar la

exposición textual con láminas ilustrativas, cuya función es la de ayudar en la comprensión de determinados aspectos.

- **Diseño de la investigación: hacia una Filosofía del Audiovisual.**

1ª PARTE: METAFÍSICA; DE LAS IMÁGENES A LA CONSCIENCIA:

A) Las imágenes:

- 1) Entra la realidad y la consciencia.
- 2) Las ilusiones ópticas (un cruce, dos series en un mismo bucle).
- 3) El arte prehistórico (imágenes para la evolución).
- 4) Los jeroglíficos (de la caverna al templo, de la pintura a la escritura).
- 5) El arte islámico (aniconismo y campo vacío).
- 6) La ilusión cinematográfica = ilusión de realidad + efecto diegético.

B) Lo inconsciente:

- 1) Jung, los arquetipos y lo inconsciente colectivo.
- 2) Arquetipos principales (topografía de lo inconsciente).
- 3) Posesión, liberación, conservación (el ciclo de la individuación).

C) La consciencia:

- 1) Una imagen diegética de la consciencia (la consciencia en el cine).
- 2) El pensamiento triádico; dialécticas espirituales y sociales:
- 3) Círculo, cuadrado y triángulo; género y geometría.
- 4) Una imagen (triádica) de la consciencia.
- 5) La Consciencia y las *cosas*.

En esta primera parte hemos querido profundizar en tres cuestiones presentadas en la introducción: A) El fenómeno de la percepción visual, B) la naturaleza de lo inconsciente y C) como la naturaleza de la consciencia “aparece” tanto en la representación como en la percepción. Con ello, y siguiendo nuestros objetivos de estudio, queremos explorar algunas de las condiciones de posibilidad del cine como imagen de la consciencia. Todo arte desarrolla un tipo de consciencia, investigaremos qué caracteriza a la cinematográfica.

En “Las imágenes” haremos un breve recorrido por la historia del arte hasta la aparición del cinematógrafo; enfocaremos el estudio de la imagen como “ilusión óptica”, siguiendo y prolongando la estela de las conclusiones de la “Teoría de la Gestalt”, en el sentido doble de representación ilusoria de la realidad y posibilidad de representación de lo real.

En “lo inconsciente” expondremos los elementos del psicoanálisis junguiano (en contraposición al freudiano), así como introduciremos una reinterpretación de su proceso de

individuación.

En “la consciencia”, desarrollaremos los elementos de los apartados anteriores para construir una imagen global de la consciencia, y veremos la relación de ésta con la realidad exterior. Todo con el objetivo de hallar un fundamento metafísico y psíquico de las praxis cinematográficas.

2ª PARTE: EPISTEMOLOGÍA; NATURALEZA SIMBÓLICA DE LO IMAGINARIO.

A) Hacer del pensamiento un objeto del mundo

- 1) Una imagen del pensamiento.
- 2) Ir más allá del marco de la representación (la falacia poética).
- 3) Pensar a través de las imágenes (Ciencia, Simbolismo y Alquimia).
- 4) Señalar, significar y simbolizar; los orígenes de la comunicación y su relación con la imagen cinematográfica.

B) El cerebro y lo imaginario:

- 1) Lo imaginario (fuerza imaginal e imagen especular)
- 2) *Natura naturans / natura naturata*.
- 3) Hemisferios e imaginarios (¿un tercer cerebro?)
- 4) Ideología y lateralidad simbólica.

C) El pensamiento simbólico:

- 1) Antropología e imaginarios de género.
- 2) Simbología de los tres géneros.
- 3) Lo femenino, lo masculino y lo andrógino (triple raíz de lo imaginario).
- 4) El ciclo de la individuación en el juego del tarot y la alquimia.

En esta segunda parte hemos querido profundizar en otras tres cuestiones presentadas en la introducción: A) el estatuto de las imágenes como representación intermedia entre las ideas y las cosas B) la naturaleza de lo imaginario y C) las tres dimensiones básicas de lo imaginario. Con ello, y siguiendo nuestros objetivos de estudio, queremos explorar algunas de las condiciones de posibilidad del cine como representación, atendiendo a la cualidades de la imaginación y a las potencias de lo imaginario.

En “Hacer del pensamiento un objeto del mundo” analizaremos la relación entre la realidad y su representación. Viendo en la imagen un elemento intermedio entre las cosas y el pensamiento. Analizaremos los límites de dicha representación y la importancia de la capacidad simbólica para transgredir esos límites. También analizaremos el origen de la comunicación humana y hallaremos un paralelismo entre la genealogía del lenguaje humano y el cinematográfico, cuál es el orden por el que ambas se constituyen. Concluiremos el apartado estableciendo una relación entre arte y

pensamiento, es decir entre conocimiento y representación simbólica, pues como veremos no pueden separarse fácilmente.

En "El cerebro y lo imaginario" haremos un recorrido que va de la imaginación a los comportamientos sociales, pasando por la psicología y el estudio del cerebro. Además, introduciremos una novedosa noción, la "lateralidad simbólica", que aduce a determinados indicios que hacen pensar no sólo en la existencia de un imaginario dominante, sino en la base fisiológica de ese proceso.

En "El pensamiento simbólico" distinguiremos la naturaleza de los tres grandes universos simbólicos, los tres raíces psíquicas de lo imaginario, que configuran la psique humana; esta clasificación nos remite a las descripciones mitológicas realizadas en varias culturas en distintos espacios y tiempos. Todo ello con el objetivo de hallar los fundamentos epistemológicos de las praxis cinematográficas.

3ª PARTE: ÉTICA; ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

A) Naturaleza, Historia y Psique:

- 1) Pre-estructura, estructura y super-estructura.
- 2) El cuadrilátero antropológico.
- 3) Lo simbólico y lo biológico: cerebro-consciencia-cultura.

B) La cultura de la imagen.

- 1) Las imágenes: de lo inconsciente a la cultura.
- 2) Las dos culturas (la cultura del conocimiento y la cultura del saber).
- 3) La terceridad cultural (una imagen comprometida).
- 4) Frankenstein, Baudelaire y Alicia (las dos culturas y los tres cines; genealogía del cine documental).

C) Lo real social y lo real imaginado .

- 1) Tiempo histórico y tiempo imaginario.
- 2) Ciclos cósmicos, ciclos simbólicos, ciclos culturales.
- 3) 3 x 4, una imagen de la cultura y de la psique (ejes de coordenadas y puntos de eclosión)
- 4) Imaginario y subversión (el motor de la historia).
- 5) El relato sobre lo filmico (colonización, subversión e integración).

En esta tercera parte hemos querido profundizar en otras tres cuestiones presentadas en la introducción: A) Los “apriori” del imaginario audiovisual, materiales y espirituales B) la influencia que ejercen las características culturales sobre el cine y C) los procesos que hacen evolucionar esa relación. Con ello, y continuando con nuestros objetivos de estudio, queremos explorar algunas de

las condiciones de posibilidad del cine como cultura; porque la condición de posibilidad de una cultura es la condición de posibilidad del cine como cultura.

En “Naturaleza, Historia y Psique” retomamos la pregunta propia del proceder filosófico: preguntar por las condiciones de posibilidad de algo. Analizaremos los elementos básicos que configuran el cruce o la esencia de algo. Se trata de un cruce entre "lo trascendente" y "lo material" entre el pensamiento simbólico y la realidad empírica, que da lugar a una terceridad: la configuración imaginaria de una sociedad. También hallaremos analogías entre el macrocosmos y el microcosmos, es decir, entre la tríada simbólica perteneciente al ámbito de la psique y una tríada cosmológica perteneciente al ámbito de lo real; analogías que consideramos van más allá de la casualidad.

En "la cultura de la imagen" vamos a presentar una distinción esencial de la cultura occidental, que en ocasiones ha sido presentado como el problema de "las letras" contra "las ciencias". Para luego recopilar datos que ayudan a dirigir nuestra mirada hacia un punto común, una tercera vía, ni científica ni humanista, pero también, ni moderna ni post-moderna, sino una verdadera implicación equilibrada de ambas. Consideramos que esta tercera vía también encuentra su correlato audiovisual en las prácticas establecidas en torno al tercer cine. Para acabar el apartado

En "lo real social y lo real imaginado" ponemos el foco de atención sobre los cambios históricos de paradigmas, la evolución de las culturas, de sus productos, como lo es el cine. Nos preguntaremos cómo son posibles esos cambios, que condiciones de posibilidad los generan, cuáles son sus características, qué relación guardan con las estructura y los procesos psicológicos. También hallaremos analogías entre el proceso de mutación de una cultura y el proceso de liberación de la psique humana. Daremos un salto analógico de los procesos cíclicos psicológicos a los procesos cíclicos culturales. Todo ello con el objetivo de hallar los fundamentos éticos y culturales de las praxis cinematográficas.

4ª PARTE: ESTÉTICA; TEORÍA Y PRAXIS DEL IMAGINARIO AUDIOVISUAL:

A) Teorías como docuficciones:

- 1) Los *a posteriori* de la representación (el cine, una fábula post-moderna).
- 2) Del giro lingüístico al giro imaginario.
- 3) Justicia, poder y libertad (mirada e intencionalidad).
- 4) ¿Qué tiene que ver la justicia con el cine documental?

B) El cine imaginado (“It’s dreams that stuff are made of”):

- 1) El cine: relato alquímico, relato onírico (un diálogo entre Epstein y Artaud).
- 2) La generación de imágenes (Ying + Yang + Vacío).

- 3) La 1ª imagen: el rostro del otro.
- 4) Sobre la esencia de la imagen cinematográfica (mito taoísta).

En esta cuarta parte hemos querido profundizar en otras cuestiones presentadas en la introducción, como son: A) la necesidad, quizá hoy más que nunca, de liberar tanto la teoría como la práctica audiovisual y B) las similitudes entre la creación audiovisual y la generación espontánea de la vida en la naturaleza, y la capacidad del audiovisual de autocuestionarnos como seres humanos. Con ello, y finalizando nuestros objetivos de estudio, queremos explorar algunas de las condiciones de posibilidad del cine como arte, como generador de universos e implicador y transformador de realidades.

En “teorías como docuficciones” analizaremos la necesidad epistemológica de apropiarse del dato mediante su simbolización y la necesidad social de transformar la teorías en un relato. Estudiaremos la naturaleza cinematográfica de la simbiosis “ética-estética” (*nulla aesthetica sine ethica*, pero también *nulla ethica sine aesthetica*). También pondremos el foco en el análisis material de la recepción, entendido, contrafacticamente, como transferencia psíquica. Veremos también cómo afectan al estatuto de la imagen las controversias del giro lingüístico.

En “El cine imaginado (“It's dreams that stuff are made of”)” analizaremos el imaginario puesto en práctica, detallando su configuración de universos, desde lo nímio a lo más amplio, materializando lo inverosímil. Daremos la vuelta al tópico: la imaginación como condición de realidad de la materia. El objetivo de todo ello es hallar los fundamentos estéticos y creativos de las praxis cinematográficas. Para ello, proponemos aligerar el peso de las imágenes y los discursos, dejarlos en libertad. Es nuestra forma de hacer justicia, quizá con la imagen tan sencilla que nos quede sepamos lo que es el cine.

6. ANÁLISIS DE DATOS; un análisis cualitativo.

Las técnicas utilizadas para el desarrollo de esta tesis fueron el análisis bibliográfico y el análisis de documentos cinematográficos. El análisis bibliográfico se realizó a partir de la lectura selectiva, comprensiva, estratégica y crítica de libros y artículos científicos a fin de obtener insumos teóricos, conceptos y datos relevantes.

“Lo que aquí se deseaba era un tratamiento más imaginativo de los materiales, y por lo tanto los autores colaboradores fueron seleccionados en consecuencia.”⁶¹

El análisis documental se basó en el trabajo con películas y aportaciones teóricas de cineastas (textos, manifiestos, decálogos, etc.). Respecto al análisis de documentos tendremos en cuenta dos aclaraciones:⁶²

- *“Definiéndose documento como un material informativo sobre un determinado fenómeno social que existe independientemente de la acción del investigador, que se presenta en forma escrita (o audiovisual) y que permite fundamentalmente el estudio del pasado (Corbetta, 2003).”*
- *“Todo documento tiene una resonancia, la cual puede observarse a partir del análisis externo, ya que quien redactó el documento pretendía generar un efecto (resonancia supuesta) pero también generó posiblemente otro tipo de efecto (resonancia efectiva). Esta resonancia se relaciona con el destinatario del documento. De allí la importancia del análisis externo del documento que permite aclarar su significado y ayuda a precisar su grado de veracidad y alcance, ya que es el contexto del documento el que designa el conjunto de circunstancias y hechos que han acompañado su redacción (Duverger, 1981).”*

Al tratarse de una investigación cualitativa, también hemos tenido en cuenta factores como la recopilación de información, el análisis de datos y las relaciones causa-efecto evidentes.⁶³

“Los estudios cualitativos se caracterizan por un proceso de construcción interactiva del argumento teórico y la evidencia empírica (Maxwell, 1996). Son estudios de tipo holístico en los cuales se trata

61 Watts A.; Las dos manos de Dios, Ed. Kairós, Barcelona, 1995, pg. 14

62 Corbetta, P. (2003). La ricerca sociale: metodologia e tecniche. III Le tecniche qualitative. Bologna. Il Mulino .

Duverger, M. (1981) Métodos de las ciencias sociales. Bs. As. Ed. Ariel.

Ambos citados en “Tonon, G.; “La utilización del método comparativo en estudios cualitativos en ciencia política y ciencias sociales (diseño y desarrollo de una tesis doctoral)” en “Jairos. Revista de Temas Sociales. Publicación de la Universidad nacional de san Luís. Año15. N° 27. Mayo de 2011.”

63 Según los patrones formales que se exponen en: Wimmer, R.D. , Dominick, J.R.; La investigación científica de los medios de comunicación; una introducción a sus métodos, ed. Bosch, Barcelona, 1996.

*de captar el núcleo de interés y los elementos clave de la realidad estudiada, facilitándose de esta manera el entendimiento de los significados, los contextos de desarrollo y los procesos.”*⁶⁴

La investigación cualitativa presenta una pluralidad de saberes y de prácticas; pluralidad por la variedad de disciplinas que la desarrollan (sociología, antropología, psicología, filosofía, lingüística...). Sus características básicas son la flexibilidad, la circularidad del proceso, y la reflexibilidad permanente del investigador.

*“El diseño de la investigación cualitativa es emergente sin que ello signifique que las investigaciones cualitativas no tengan rumbo. De esta manera, la investigación está proyectada, pero permanece abierta a incorporar lo que emerge, lo inesperado, aspectos que pueden matizar o reorientar partes del diseño proyectado. No es hasta el final de la investigación que el diseño está completo y acabado, y es entonces cuando se puede explicar todo lo realizado desde el inicio de la investigación”.*⁶⁵

- Nuestro objetivo:

Nuestro objetivo no es la amplitud ni la sistematicidad del análisis, sino la profundidad de comprensión; es decir no buscamos leyes generales o constantes de comportamiento, sino dar explicaciones específicas sobre aspectos determinados.

- Nuestros planteamientos:

- a) Nuestra percepción de los datos va a ser subjetiva.
- b) Partiremos de la clasificación y la subdivisión pero sólo para ofrecer una idea global del conjunto; es decir, no nos detendremos a analizar cualidades específicas de los datos, sino que a partir de una exposición genérica trataremos de inferir conclusiones cualitativas.
- c) Al tratarse de una investigación cualitativa, como investigadores, no podemos situarnos al margen de los datos, pues, sin nuestra participación activa, los datos y las conclusiones no existirían. Somos nosotros, un sujeto, el principal instrumento de medición.
- d) El propio diseño evolucionará y se modulará durante el proceso de investigación.
- e) Ofrecer un planteamiento sintético, eficiente y operativo; capaz de generar un debate para la reflexión crítica.

64 Maxwell, J. (1996) Qualitative research design. An interactive Approach. London. Sage publications.
Citado en “Tonon, G.; (2011) Op. Cit.”

65 Ruano Monistrol, Olga; El trabajo de Campo en investigación cualitativa (I), Revista “Nure Investigación”, nº 28, Madrid, Mayo-Junio 2007.

7. UNA INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA DE CARÁCTER MULTIDISCIPLINAR:

“Ciertas verdades sobre las ciencias sociales parecen hoy en día autoevidentes. Una de ellas es que en años recientes ha habido una enorme mezcla de géneros en la ciencia social, así como en la vida intelectual en general, y que tal confusión de clases continúa todavía. Otra es que muchos científicos sociales se han apartado de un ideal de explicación de leyes-y-ejemplos hacia otro ideal de casos-e-interpretaciones, buscando menos la clase de cosas que vincula planetas y péndulos y más la clase de cosas que conecta crisantemos y espadas.

(...) Por supuesto, en cierta medida este tipo de cosa se hizo siempre: Lucrecio, Mandeville y Erasmus Darwin expusieron todas sus teorías en rima. Pero la actual mezcla de variedades de discurso se ha incrementado hasta un punto en que resulta difícil ya rotular a los autores (¿Qué es Foucault? ¿Un historiador, un filósofo, un teorizador político? ¿Qué es Thomas Kuhn? ¿Un historiador, un filósofo, un sociólogo del conocimiento?) (...) Esto es mucho más que una cuestión de deportes raros y curiosidades ocasionales, o que el hecho admitido de que lo innovador es, por definición, difícil de categorizar.

(...) Algo le está sucediendo al modo en que pensamos sobre el modo en que pensamos. (...) Las propiedades que conectan los textos entre sí, que de alguna manera lo ponen ontológicamente al mismo nivel, están pareciendo tan importantes para caracterizarlos como aquellas propiedades que los dividen. (...) No se trata de que no tengamos más convenciones de interpretación; tenemos más que nunca, construidas —y a menudo mal construidas— para acomodar una situación que al mismo tiempo es fluida, plural, descentrada y fundamentalmente ingobernable.”⁶⁶

La multidisciplinariedad en las investigaciones en ciencias sociales no sólo ha de entenderse como una característica novedosa de la que se reviste al objeto, sino como el efecto de una nueva cultura. Las analogías que se establecen entre las diversas disciplinas humanas están demostrando ser muy productivas en la comprensión de diversos fenómenos sociales, al dotarlos de una riqueza plurivalente. Pero este fenómeno no afecta únicamente al objeto de observación, sino que está mutando la naturaleza del investigador mismo. Éste está empezando a salir de su “caparazón”, a explorar y dejarse “poseer” por otras disciplinas, por otros territorios. Parece acontecer, pues, un fenómeno cultural inverso al que aconteció hace casi doscientos años: el replegamiento de las energías “humanistas” hacia un único punto.

Antes hemos aludido al carácter circular del proceso en investigación cualitativa. Partiendo

⁶⁶ Geertz, C.; Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social, American Scholar, vol. 49, N° 2, primavera de 1980, p. 165-166.

de la observación y de la reflexión inicial, surge en la mente del investigador una intuición que enlaza en un mismo hilo argumental la trama interior de todo el abánico de datos desplegado. Esa intuición inicial ha de ser desarrollada como idea, y luego madurada como hipótesis, para ser después puesta en práctica, devuelta al campo de análisis. Sin embargo, en este último paso, es frecuente que el investigador se de cuenta que quizá no tiene por sí mismo la fuerza, la técnica, los conocimientos suficientes, como para sacar de ella todo lo que le gustaría sacar. Es entonces que recurre a otras disciplinas para extraer, de su idea inicial, el máximo provecho. Lo curioso es que el contacto con éstas, al mostrarle la amplitud de su idea en múltiples facetas, puede llegar a variar el aspecto de aquella casi por completo.

En una investigación multidisciplinar la aproximación al objeto de estudio se realiza desde diferentes ángulos, pero sin llegar a la integración, es decir, sin crear una identidad metodológica. Cada disciplina puesta en común sigue conservando la especificidad de su dominio. Como hemos indicado, existe una pluralidad de disciplinas del ámbito de las ciencias humanas cuyo enfoque es cualitativo. Aquí hemos querido reunir las, con la intención de mostrar una imagen heterogénea de del imaginario audiovisual, nuestro objeto de estudio. Hemos querido reunir disciplinas tan heterogéneas como la sociología y la psicología, la antropología y la historia del arte, o la teoría cinematográfica y la mitología. Cada una tiene su ámbito de estudio, pero sin duda, de todas ellas, podemos extraer un hilo argumental capaz de enlazar una trama interior común. Eso se debe a que todas ellas son especificidades de una misma raíz, la filosofía.

Nos interesan los estudios de la sociología en tanto pueden aportarnos datos sobre la actividad social humana en la construcción del fenómeno filmico; de la psicología en tanto formaliza aspectos de la conducta y los procesos mentales de los individuos, desde un enfoque fisiológico y neuronal, y por ello puede aportarnos datos sobre las características de los mecanismos mentales en el acto de comunicación; de la antropología en tanto, como ciencia integradora que estudia el ser humano en el marco de su universo cultural, en el proceso biosocial de su existencia – también por su decidido compromiso con la diversidad y la autoreflexividad,

“Lo que define a la antropología como empeño intelectual es el problema de la unidad humana en la diversidad cultural (...) Aunque la antropología reivindica la "mirada distante" ante los "otros", vista detenidamente, ella practica algo más que la simple observación de la sociedad y, incluso cuando explora culturas muy insignificantes en el marco de la gran historia, en realidad siempre pone en cuestión y desafía algún aspecto del universo del que proviene. De este forma, mientras investiga a los "primitivos" está reflexionando también siempre sobre "nosotros" mismos”⁶⁷;

67 Verena Stolcke; De padres, filiaciones y malas memorias. ¿Qué historia de qué antropología?, Published in: Joan Bestard i Camps (ed.), Después de Malinowski, Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español y Asociación Canaria de Antropología, Tenerife, 1993; p. 30, 34-35.

puede aportarnos datos sobre la relación entre una cultura y las imágenes que fabrica; de la historia del arte en tanto estudio de la elaboración de imágenes a través del tiempo, sean estas plásticas, literarias, sonoras o cinemáticas; de la “teoría cinematográfica” (entrecomillada, pues no existe ninguna teoría unificada, sólo modos de teorizar y, mucho menos, criterios unificadores),

*“Raramente la teoría del cine es “pura”; suele venir acompañada de ciertas dosis de crítica literaria, análisis sociales y especulaciones filosóficas”*⁶⁸

en tanto paso previo al análisis filmico, siendo éste la puesta en práctica y falsación de aquella; de la mitología en tanto los mitos, tal como los define Jung, son categorías universales de la psique y por lo tanto constituyen la base de todo pensamiento, incluido el audiovisual.

Si “una disciplina deriva su energía de las preguntas que plantea”⁶⁹, mayor será su fuerza si hace acopio de preguntas. En un principio toda esta energía pertenecía solamente a una disciplina, la filosofía. Después de un siglo en el que parece que haya perdido su rumbo, con este trabajo queremos contribuir a devolverle cierto grado de frescura en el ámbito del conocimiento, concretamente en el de la comunicación audiovisual.

Hemos querido que el trabajo tuviera la cualidad de pronunciarse de forma crítica sobre un terreno complejo que combina argumentos provenientes de distintos ámbitos disciplinarios sin efectuar una amalgama de elementos heterogéneos sino por el contrario, respetando la especificidad de cada uno, pero tomando el riesgo propiamente filosófico de problematizar las relaciones entre cine y pensamiento.

Por lo tanto, este trabajo de investigación tiene un carácter holístico e integrador; aunque se centre en uno ejes principales (lo simbólico, lo filosófico, lo cinematográfico) estos no se apropián de la cuestión, sino que sólo sirven de puntos de avituallamiento para el encuentro multidisciplinar. Entendemos el diseño de investigación como un mapa, pero sin que llegue a suplantarlo el territorio. El trabajo se gesta lentamente, como investigadores hemos ido de un lado a otro, picado de allí y de allá: escuchar, rectificar, volver a escribir. Eso no significa que no tengamos claro el rumbo de la investigación, su destino; pero no es otro que viajar, aprender. No se puede hacer una tesis con una meta prefijada, con vistas a una conclusión, la hipótesis es una referencia, pero es más importante el camino, el encuentro con lo inesperado, que nunca se sabe del cruce con que disciplina, autor o reflexión puede suceder. En la conclusión no importa tanto la verificación o no de la hipótesis, sino

68 Stam. R; Teorías del cine (2000), op. cit. p. 17.

69 E. Wolf, "They divide and subdivide, and call it anthropology", The New York Times Sunday 30 de noviembre 1980. Citado en Stolcke, De padres, filiaciones y malas memorias. ¿Qué historia de qué antropología? (1993) op. cit. p. 26.

evaluar si la investigación a valido la pena, qué lugares hemos conocido y qué experiencias hemos sacado.

“El nómada tiene un territorio, sigue trayectos acostumbrados, va de un punto a otro, no ignora los puntos (punto de agua, de habitación, de asamblea, etc.) Pero la cuestión es lo que es principio o sólo consecuencia en la vida nómada. En primer lugar, incluso si los puntos determinan los trayectos, están estrictamente subordinados a los trayectos que determinan, lo contrario de lo que sucede con el sedentario. El punto de agua no está más que para ser dejado, y todo punto es una parada y sólo existe como parada. Un trayecto es siempre entre dos puntos, para el entre-dos ha tomado toda la consistencia y goza de una autonomía como de una dirección propia. La vida del nómada es intermezzo. Incluso los elementos de su habitat están concebidos en función del trayecto que no deja de movilizarlos”⁷⁰

A medida que aparecen nuevos datos en la investigación, éstos cambian su apariencia; también la perspectiva del investigador se va reorientando. Los encuentros nos cambian. Proyectamos la investigación, pero también nos proyectamos como investigadores. Es esta naturaleza mudable, tanto del objeto como del sujeto, lo que en la investigación cualitativa da viveza al dato; y es este el secreto de su éxito. Esta es la verdadera circularidad cualitativa a la que nos referíamos al inicio del apartado: construir una investigación como un proceso flexible, circular, abierto a la reflexividad del investigador.

“Multidisciplinariedad” significa integrar las diversas piezas en una totalidad, haciendo que cada disciplina contrarreste las carencias de las otras. Es también una especie de trabajo en equipo, una colaboración entre actores que se apoyan mutuamente para resolver la función y ganarse el aplauso del espectador.

“Parafraseando a Godard, diré que en un libro de teoría cinematográfica uno debe poner todo lo que le gusta. Si soy partidario de algo, es del “cubismo teórico”: el uso de múltiples ópticas y sistemas de pensamiento. Todo sistema tiene sus puntos ciegos y sus clarividencias; todo sistema requiere el “exceso de visión” de los restantes sistemas”⁷¹

De este modo, aquél hilo argumental que nació como intuición filosófica en la mente del investigador, aquella trama interior que unía todos los datos observados, no sólo será vislumbrada por él, sino por muchos investigadores.

70 Maite Larrauri; El deseo según Gilles Deleuze, ed. Tándem, Barcelona, 2000, p. 47.

71 Stam, R.; Teorías del cine (2000), op. cit. p. 13-14.

a) Metafísica: el territorio de la filosofía.

“Los filósofos creen hacer miel con todo, pero no es más que cera.”

Alan Touraine

El enfocar nuestra investigación desde el ámbito de las condiciones de posibilidad de lo cinematográfico ya hemos justificado la presencia de la filosofía en esta obra. Como me comentaba una vez un profesor de filosofía, hablándome con la mano en el corazón, parece que la filosofía siempre tenga que andar justificando por qué se le ha invitado, cuando ella es sin duda, con su hermoso vestido de gala, y todos lo saben, la reina de la fiesta. Sin embargo, hoy a la filosofía le cuesta encontrar su espacio tanto en la sociedad como en el ámbito de las ciencias.

A la Filosofía siempre se le obliga a cuestionarse su propia naturaleza, en cambio, es raro que nuestra cultura se cuestione, con la misma impertinencia, qué es la ciencia. Para la sociedad la ciencia sirve para mucho (salva vidas, nos trae el móvil, el aire acondicionado,...), la filosofía para poco (hablar por hablar). También cabría preguntarse de qué sociedad hablamos, pues poco sabemos de la sociedad más allá de la que muestran los medios de comunicación. Sin embargo, no queremos entrar en la dicotomía “las ciencias sirven y la filosofía no – y precisamente en su inutilidad está su valor –”; este tema ya fue resuelto de algún modo hace miles de años:

*“Treinta rayos convergen en el buje:
es este espacio vacío lo que permite al carro cumplir su función.
Los cazos están hechos de barro hueco:
gracias a esta nada, cumplen su función.
Puertas y ventanas se horadan para crear una alcoba,
pero el valor de la alcoba estriba en su vacuidad.
Así, lo que es, sirve para ser poseído,
Y lo que no es, para cumplir una función”⁷²*

La respuesta institucional es que la ciencia es lo que hacen los científicos, sin embargo, más allá del recurso a la observación empírica y al uso del método científico, el fondo de la respuesta no difiere en demasía a la que ofrece el filósofo: se trata de una respuesta inacabada, de una “búsqueda sin término”⁷³; su naturaleza está relacionada con el interés humano por entender lo que pasa

⁷² Lao Tsé; Tao te King (s. IV a.c.), op. cit, p. 57 (XI)

⁷³ “...Porque fue mi maestro quien me enseñó no solamente cuan poco sabía, sino también que cualquiera que fuese el tipo de sabiduría a la que yo pudiese aspirar jamás, no podría consistir en otra cosa que en percatarme más

alrededor y con sí mismo; es tanto una búsqueda por generar inquietudes como por responderlas, porque tanto en “las ciencias” como en “las filosofías”, las preguntas son tan importantes como las respuestas. Especialmente en humanidades, se valora una disciplina, no tanto por los resultados que consigue, sino por las preguntas que genera. Pero tampoco queremos entrar en la dicotomía “las letras preguntan, las ciencias responden”.

El debate “ciencia vs. filosofía” es algo muy intrincado. En un determinado momento, la filosofía descubrió que “ser es ser percibido” y, por lo tanto, en ocasiones la verdad de la ciencia no se sostenía sobre lo empírico, sino sobre la creencia y la suposición⁷⁴, pero está pronto contrarrestó la investida, al obtener relaciones causa-efecto en objetos no observables⁷⁵. Plantear la discusión en términos de utilidad y carencia no aporta nada a su resolución.

¿Cómo está relacionado lo científico y lo humano? ¿donde acaba lo empírico y empieza lo imaginario? La respuesta no puede hallarse desde un sólo bando. Para encontrar la relación entre ambos elementos no hay que excluir a ninguno de ellos. Es decir, no deberían generarse discursos que prioricen uno sobre el otro.

*“En el pasado, la filosofía ha sido una fuente esencial del conocimiento. Hoy, sin embargo, no puede haber verdadera filosofía al margen de la ciencia. (...) Por supuesto, las teorías científicas pueden tener, en su origen, una inspiración filosófica, pero lo importante no es lo que las inspiró, sino su poder explicativo y predictivo así como su acuerdo con la experiencia, que es el que determina su selección y eventual supervivencia. Por ejemplo, el mecanicismo de Descartes influyó en Newton, y después en la teoría del electromagnetismo de Michael Faraday y de James Clerk Maxwell (1864), pero el lastre que suponía el éter desapareció de la física al llegar la teoría de la relatividad especial de Einstein en 1905 y la noción de la propagación del campo electromagnético en el vacío. (...)”*⁷⁶

Pensamos que el caudal de saberes de la humanidad no debería plantearse en términos

plenamente de la infinitud de mi ignorancia.” en Popper, K.; Búsqueda sin término, una biografía intelectual, Ed. Alianza, Madrid, 2006.

74 “La conexión de las ideas no implica la relación de causa a efecto, sino sólo la de un indicio y un signo respecto a la cosa significada. Lo poco que se ve no es la causa del dolor que sufro si me acerco; es el indicio que me previene de este dolor.” (Berkeley, 1710) El conocimiento que adivinaba, al azar, signos absolutos y más antiguos que él ha sido sustituido por una red de signos tejida paso a paso por el conocimiento de lo probable. Hume se ha hecho posible.” Foucault, M.; Las palabras y las cosas, (1966), op. cit. p. 267.

75 “El positivismo científico –la tesis de que la ciencia sólo debe ocuparse de lo que es directamente observable– entró en la física en el s. XIX (...) El resultado es que, sin que nadie haya abogado por su eliminación, el positivismo ha dejado de influir en la física moderna, que sigue por otros derroteros: nada más ajeno al positivismo que las actuales teorías de supercuerdas o la teoría M, en las que lo prometedor es su estructura matemática –la supersimetría– y la geometría subyacente, puesto que nada es en ellas, hasta ahora, experimentalmente observable.” José A. de Azcárraga; “Ciencia y filosofía”, [Publicado en la revista Mètode, Revista de difusión de investigación de la Universidad de Valencia, Anuario 2003, págs. 40-46. <http://www.uv.es/~azcarrag/pdf/CienciaFilosofia.pdf>

76 José A. de Azcárraga; “Ciencia y filosofía” (2003); op. cit.

histórico-evolucionistas, según los cuales la historia del conocimiento es la evolución, el pulimiento y la maduración del pensamiento en su concreción de la verdad de las cosas, y el desechamiento de teorías y opiniones vagas o “primitivas”. No hay un primitivismo en el saber. No existe la “Historia” de la ciencia, sino las historias del conocimiento, en el que cada disciplina cubre una necesidad de la experiencia humana. Así, lo que no puede haber de ningún modo es verdadero conocimiento al margen de la filosofía.

Una sociedad madura no debería aceptar que se ejerciera sobre las humanidades un trato paternalista. Ni la filosofía ni las humanidades deberían verse relegadas a bonitos objetos de museo, recuerdos nostálgicos del conocimiento pero con incapacidad de resolver las preguntas del mañana. Tampoco deben contentarse con ser bellas formas del pasado, con recordarnos de donde venimos, deben decir algo también sobre a dónde vamos. La filosofía no sólo es la fuente de inspiración de la ciencia, y debería ser la fuente de inspiración de su destino. Por ello, el saber humanista tiene ante sí el reto de, algún modo, servir a la sociedad, estar vivo.

La metodología empírica y su formalización matemática ha hecho de la ciencia uno de los mayores y sorprendentes triunfos del intelecto humano, es cierto. Pero el intelecto humano no corresponde únicamente a la formalización y a la metodología empírica. No hay que confundir ciencia con capacidad cognitiva. La experiencia humana guía el pensamiento hacia muchos ámbitos; tantos como la realidad le demanda.

Por lo tanto, el territorio de las ciencias empíricas (y de las formales) también tiene sus límites. Por sí solas se muestran insuficientes para explicar la vida íntegra del ser humano. Los seres vivos, en especial los humanos, somos demasiado complejos para ser validados por un método. Las ciencias empíricas se aplican sobre los objetos, pero los seres humanos no somos objetos, sino seres vivos. En un ser vivo y su contexto pueden actuar simultáneamente un gran número de variables interrelacionadas, muchas de ellas intangibles y difíciles de identificar. Por mucho que se empeñen, la ciencia sigue siendo la parte y la vida es el todo. Es curioso como con frecuencia la comunidad científica se muestra antidogmática con su método de estudio – del cual alardea – pero no con su territorio. Del mismo modo, en ciencias naturales se habla de una unificación del conocimiento, de una “Teoría del todo”, ¿pero qué es el “todo”? ¿de qué “todo” hablan? Casi suena algo así como ridículo. Sin embargo, también la filosofía se originó como respuesta a un “todo”; tan grande era el territorio con el que soñaba.

Kant distinguía entre filosofía en sentido académico y filosofía en sentido mundano o cosmopolita. Era su manera de delimitar el territorio de la filosofía. La primera correspondería a la erudición, la segunda a la sabiduría, al sentido humano de la existencia.

“El campo de la filosofía en este sentido cosmopolita se puede reducir a las siguientes cuestiones:

1ª ¿Qué puedo saber?

2ª ¿Qué debo hacer?

3ª ¿Qué me está permitido esperar?

4ª ¿Qué es el hombre?

La metafísica contesta a la primera pregunta, la moral a la segunda, la religión y la antropología a la cuarta. En el fondo se podría considerar todo esto como perteneciente a la antropología, dado que las tres primeras cuestiones se refieren a la última.

El filósofo debe poder determinar, por tanto:

1º Las fuentes del saber humano

2º Los límites del uso posible y útil de toda ciencia, y finalmente:

3º Los límites de la razón.” ⁷⁷

Desde esta perspectiva el conocedor de la naturaleza no es un sabio, sólo un erudito de la naturaleza. De este modo tampoco se puede aprender filosofía, sino sólo a filosofar. Se puede aprender una técnica, pero desconoce el sentido de cómo deberíamos utilizarla. El territorio del saber filosófico, por lo tanto, es determinar el uso correcto de la propia razón en vistas a unos propósitos (fin) que deben adecuarse a nuestra verdadera naturaleza (principio). Ese es el sentido en el que ha de comprenderse la filosofía como un "todo". Un "todo" que no sólo le concierne por ser fuente de inspiración de "todas" las disciplinas, sino por constituir el "todo" de ellas: su principio y su fin.

La relación entre la metafísica y la *filosofía de la diferencia* en ningún momento ha sido sencilla. Pues aunque la post-modernidad se defina como anti-metafísica, y su propósito sea invertir la lógica del platonismo,

*“pensar el acontecimiento puro es proveerle, en primer lugar, de su metafísica”*⁷⁸

Si la física es el discurso sobre la estructura ideal de los cuerpos, de las mezclas, de las reacciones, de los mecanismos del interior y del exterior. Esta “nueva” metafísica debe entenderse como el discurso acerca de la materialidad de los incorpóreos, de los fantasmas, de los ídolos y de los simulacros. Una metafísica que precisamente libere el simulacro, lo muestre tal cual es. En

⁷⁷ Kant, I.; *Lógica* (1800). Ed. Akal, Madrid, 2000, pg. 92.

⁷⁸ Foucault en Foucault, M., Deleuze, G.; *Theatrum philosophicum*, seguido de “Repetición y diferencia” (1970), ed. Anagrama, Barcelona, 1995, p. 17.

“Diferencia y repetición”⁷⁹, Deleuze, mucho antes de reflexionar sobre el cine, presenta el mundo moderno como el mundo de los simulacros. Pero en sí, todo el mundo fenoménico simula una realidad estable, una representación de lo idéntico; mientras se oculta la verdadera realidad, constituida por una trama de fuerzas subyacentes. Así, todas las identidades también están simuladas, son un efecto óptico, fruto de una interacción más profunda. En realidad, bajo el efecto de superficie, no existen las identidades todos somos multiplicidades.

*“El pensamiento de Deleuze es profundamente pluralista. (...) Yo era en ese entonces comunista, y él ya era pluralista, y creo que eso siempre le ayudó. Su preocupación fundamental es lograr una filosofía no humanística, no militar, pluralista, de la diferencia, de lo empírico en el sentido más o menos metafísico del término”*⁸⁰

Tanto la realidad como la identidad del sujeto no dependen de una idea trascendente, ni de una sustancia; sino de la interacción oculta entre diferencia y repetición. En cierto modo, Deleuze no plantea una “metafísica”, sino más bien una “fantasmofísica”.

En cierto modo, el pensamiento contemporáneo también ejemplifica la pérdida de las identidades, el fracaso de la representación; el descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El desenmascaramiento de toda metafísica de la presencia, de la representación, que rehuya la diferencia. Por esto mismo, la filosofía de la diferencia postula pensar la diferencia, no en relación con lo mismo, pues toda identidad es simulacro, sino ligada a la diferencia misma⁸¹; sin instancias autoconsistentes. Mientras que el discurso de la filosofía clásica, y aún el de la ciencia moderna, piensa la diferencia remitiéndola a una forma de identidad, sea una ley o un signo, con la consecuente devaluación, sino eliminación de las diferencias.

Para los pensadores de la diferencia, como Deleuze, todo lógica de mismidad es un efecto de superficies. Por lo tanto hay que diferenciarla de la platónica monotonía de lo idéntico, como de la heideggeriana profundidad de lo mismo. Para Heidegger, *lo mismo*, como punto de partida, incluye la diferencia, porque la genera. Para Deleuze, *lo mismo* es la diferencia misma. Así, la diferencia misma es el origen de *lo mismo*, de todo simulacro, es principio ontológico. La diferencia no está subordinada a lo idéntico, sino que lo idéntico es el secundario efecto de superficie.⁸² En el plano del pensamiento, el rizoma sería, para la consciencia, el efecto de superficie de la diferencia misma.

79 Deleuze, G.; Diferencia y repetición (1968), ed. Amorrurtu, Madrid, 2002.

80 Foucault, M.: la verdad y las formas jurídicas, Gedisa, Barcelona, 1980; citado en Deleuze, G.; Foucault, Ed. Paidós, Barcelona, 1987. Del prólogo de M. Morey.

81 Ibíd., p. 32.

82 Deleuze, G.; Diferencia y repetición (1968), op. cit, p. 442.

Pero, ¿cómo es posible que ese conjunto de fuerzas no se disperse? Porque lo diferente es reunido por la diferencia misma. Así, la diferencia no es la suma de fuerzas, sino la diferencia misma entre las fuerzas. Es principio diferencial y sintético de las fuerzas: diferencial porque posibilita la pluralidad de fuerzas, sintético porque mantiene unidas a las fuerzas.⁸³ Es principio de unión impensable y paradójico, pues establece el juego de diferencias, pero las reúne más allá de toda representación posible. Es entendida como principio impensable; no como origen, sino como consecuencia ineludible: que genera el juego de fuerzas, que es generada, realizada, en el juego de fuerzas mismo. Es un principio cambiante, sin residencia fija, que aparece y se transforma en el proceso mismo. La unidad es ilusoria y la falta de repetición es la nada.

*“La diferencia es literalmente “inexplicable” (...) explicarse para ella es anularse, conjugar la desigualdad que la constituye”.*⁸⁴

Pero no hay que caer en la trampa de identificar repetición con superficie. La superficie es el efecto óptico entre la diferencia y la repetición.

*“La tarea de la vida consiste en hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia”.*⁸⁵

Por lo tanto no hay una diferencia o una repetición pura, sino que van a la vez, como dos series heterogéneas que sólo convergen en un simulacro. La tarea de la vida es mantener, a través de la diferencia y la repetición, el efecto óptico de la realidad.

*“Toda repetición (repetición de lo mismo) encuentra su razón (es efecto de, se explica) en las estructuras más profundas de una repetición oculta en la que se disfraza y se desplaza un diferencial”.*⁸⁶

Por lo tanto, es el diferencial el que se repite, haciendo la repetición. El diferencial es el juego profundo entre diferencia y repetición, más allá de toda representación posible; es decir, sin ser el mismo repetición, sino siendo lo que la produce.

En definitiva, la “fantasmofísica” de Deleuze prescinde de la pregunta por el “ser”, por el sentido de lo que hay: ¿Por qué el “ser” y no la nada, es lo más intuitivo de lo que partes en tu

83 Deleuze, G.; Nietzsche y la filosofía (1962), ed. Anagrama, Barcelona, 1971, p. 73-74.

84 Deleuze, G.; Diferencia y repetición (1968), op. cit. (prefacio)

85 Ibíd.

86 Ibíd.

reflexión? Su reflexión, como la de Foucault, fuga hacia otra dirección, la del obrar. Esto es, no se trata tampoco de pensar la diferencia, mejor que pensarla, hacerla, ponerla en práctica, ser subversivos, sólo así dejamos que se manifieste.

“...invertir el platonismo, ¿qué filosofía no lo ha intentado?”⁸⁷

Repetimos, la relación entre la metafísica y la filosofía de la diferencia en ningún momento ha sido sencilla. Los post-estructuralistas plantean una metafísica del inmanente, de lo histórico, de lo empírico. El ámbito del amor, de la imaginación, del anhelo de justicia, de la memoria, de los sentimientos,... Pertenece a ese orden de lo inmanente. Pero toda inclinación filosófica tiene el derecho de pensar que esos acontecimientos pueden de alguna manera pre-existir a ese orden y lo posibiliten. Deleuze intenta encontrar el fundamento de todo eso, no en la trascendencia, como haría "un metafísico", sino en la propia inmanencia como haría "un físico". ¿Pero es eso posible? Se ve obligado a hacerlo posible para adecuar su pensamiento al momento histórico; esa es su tarea cuando dice que la tarea de hoy es “producir el sentido”; pero... ¿lo consigue? La reformulación kantiana de la pregunta griega sigue vigente: “¿somos posibilidad o “tábula rasa”? ¿Qué filosofías del S.XX se atreven a desafiar a los tiempos y hablar del espíritu como posibilidad? Heidegger, Jung, Levinas (la epifanía del rostro), Dussel,... todos de filiación religiosa; la filosofía entendida como un pensamiento crítico y anti-dogmático que mantiene vivo el misterio; no sólo el misterio de la inmanencia, sino el que lo hace posible y se concretiza en el fenómeno global, material y espiritual de la vida. La labor de la filosofía no pasa por deconstruir todas las quimeras, algunas no hay que rechazarlas, sino hacerlas entender, rescatando para la sociedad el valor que ellas contienen. La filosofía como discurso erosionador y buscador de tesoros. La sociedad no deja de demandárselo, es la forma de que la filosofía también le pertenezca.

Quizá, el hilo que vislumbramos en este trabajo, esa intuición que de alguna manera nos guía, alcance en los pensadores de la filosofía de la liberación latinoamericana, su imagen más próxima, tal y como supieron proyectarla de forma cinematográfica algunos cineastas del tercer mundo, del tercer cine, formando una representación donde se cruzaba lo político y lo simbólico. En "las palabras y las cosas" Foucault también nos habla a su manera del cruce entre “lo político y lo simbólico”. Nos habla de lo visible y lo decible, como una doble serie ontológica que nunca llega a converger. Donde lo real y su significado emergen de la representación, como líneas divergentes; lo real, el siempre enigmático “espacio exterior”. Es como si la filosofía de la diferencia no se enfrentará al problema del "Ser", como si eludiera la cuestión metafísica conscientemente. La

⁸⁷ Foucault, *Theatrum philosophicum*, op. cit. p. 17.

presenta como otra cosa, acepta sólo el aspecto inmanente de la metafísica, su aspecto trascendente lo concibe de antemano como un falso problema; de igual modo que hicieran los empiristas anglosajones, del mismo modo que lo harán los filósofos analíticos. Como dijimos, Foucault tiene una especial manera de continuar el proyecto kantiano: ¿qué es el saber?, ¿qué es el poder?

“Podría decirse que tres son las preguntas que abren el espacio interrogativo de Foucault, que, para él, son tres las dimensiones del Ser, irreducibles por más que en mutua implicación; ontológicas, aunque estrictamente históricas. Parodiando a las preguntas Kantianas de las que Foucault diera buena cuenta, en escondido diálogo con la lectura heideggeriana de Kant, en “Las palabras y las cosas” (1966) (...) “¿Qué sé?, ¿qué puedo?, ¿qué soy?” Pero aquí, las preguntas se mantendrán en su propio espacio de heterogeneidad, sin dejarse reducir, como en Kant, a una última cuestión (“¿qué es el hombre?”), de la que dependerían, en cierto modo, todas las demás. Ahora las tres preguntas no remiten a un último dominio dentro de cuyos límites residiría la verdad, sino que, antes al contrario, abren una dispersión interrogativa a la que no subyace sino un ¿qué...?, como expresión de un asombro y génesis de todo filosofar.”⁸⁸

Y, entre ambas series, entre saber y poder, la institución (centros educativos, cárceles, el taller, centros culturales...) ⁸⁹. De modo similar, para Debord y los situacionistas⁹⁰, el espectáculo es el lugar de integración de la explotación económica y la vida ideal. Tratan el mismo problema, la representación como lugar de integración entre lo visible y el significado. En el cine comercial las relaciones de fuerzas, esos movimientos invisibles, se articulan en formas: formas narrativas, representacionales (MRI), de negocio, de vida, de moral,... En cada tipo de cine subyace un juego de coordenadas, en cada tipo de cine subyace un juego de fuerzas propio, por lo tanto, una integración, una representación, una formulación propia y diferente. En Foucault, “*cultura = saber + poder*”, para Debord, “*Cine = saber + poder*”.

La pregunta por "el hombre" es encarada por Foucault de forma bien distinta. La subjetividad pasa a ser un tercer dominio, derivado del poder y el saber. Un repliegue de esa cosa que llamamos "hombre", "mujer", sobre sí mismo, en tanto condición de posibilidad de pensar como de resistir

⁸⁸ Deleuze, G.; Foucault, Ed. Paidós, Barcelona, 1987. Del prólogo de M. Morey.

⁸⁹ “La institución constituirá el inevitable factor de integración, donde las relaciones de fuerza se articulan en formas: formas de visibilidad, como aparatos institucionales, y formas de enunciabilidad, como sus reglas. En tanto que figura intersticial, la institución será el lugar eminente donde el ejercicio del saber se convierte en instrumento del poder. La institución, a la que Foucault ha dedicado páginas tan penetrantes, al asilo o al manicomio, al hospital, la cárcel, la escuela, el taller..., es el lugar de encuentro entre estratos y estrategias, donde archivo de saber y diagrama de poder se mezclan e interpretan, sin confundirse.” *Ibíd.*

⁹⁰ Debord, G.; La sociedad del espectáculo (1967), ed. Pre-textos, Valencia, 20003.

“Pero, ¿qué puede ser hoy la filosofía – quiero decir la actividad filosófica – si no es el trabajo crítico del pensamiento sobre sí mismo? Y si no consiste en tratar de, en lugar de legitimar lo que ya se sabe, saber cómo y hasta dónde sería posible pensar de otro modo. Siempre hay algo de irrisorio en el discurso filosófico cuando quiere, desde el exterior, imponer su ley a los otros, decirles dónde está su verdad y cómo encontrarla, o cuando se empeña en construir su proceso como positividad ingenua, pero está en su derecho de explorar lo que, en su propio pensamiento, puede ser cambiado mediante el ejercicio que hace de un saber que le es extraño.”⁹¹

Lo extraño y la filosofía siempre han convivido muy de cerca. El destino de la filosofía no puede separarse del extrañamiento, del asombro. En ocasiones, más de las debidas, el lenguaje filosófico se mimetiza con lo extraño y se hace él mismo extraño. A veces su discurso parece una mezcla entre literatura y ciencia. Es lo que sucede cuando se pretende expresar lo inexpresable. Es de nuevo el cruce entre la forma humana y lo real. De esta primera relación se sucede una serie binaria heterogénea que, como hemos dicho, nunca llega a converger; y si lo hace, lo hace en un lenguaje tan extraño como asombroso.

“Habló de la relación polar, recíproca o mutuamente sustentadora de sucesos y fuerzas que normalmente se consideran opuestos o básicamente separados los unos de los otros. Estas “oposiciones” incluyen no sólo la vida y la muerte, el bien y el mal, la luz y la oscuridad, sino también el organismo y su entorno, el “self” y el “no-self” (“el otro”), la materia y el espacio vacío, el conocedor y lo conocido. Siempre ha habido cierta dificultad en explicar la relación entre estos términos”⁹²

La diferencia, como la vida, es irreductible. Para que se realice, para que la potencia de la diferencia surja hacen falta dos series de intensidades heterogéneas, desiguales. Como las olas y el nadador, que generan el nadar, como una doblez y una contra doblez, que genera el pliegue. ¿Dónde está el nadar? Lo está generando un no-ser, una dimensión intensiva⁹³. Así, hay que entender la diferencia como la potencia constitutiva de la realidad. En un “estado de cosas”, el principio diferencial está latente. Es decir, una cosa, una identidad, todo fenómeno, es una apropiación por un conjunto de fuerzas diferenciales, que al ser repetidas generan el estatismo. Como los fotogramas en una película.

En palabras de Platón-Jung, como de Nietzsche-Deleuze, todo fenómeno implica las dos

91 “L’usage des plaisirs, Ed. Gallimard, París, 1984” citado en Deleuze, G.; Foucault, Ed. Paidós, Barcelona, 1987. Op. Cit.

92 Watts, A.; Las dos manos de Dios (1995), p. 14

93 Deleuze, G.; Diferencia y repetición (1968), op. cit, (prefacio)

caras de una misma moneda. Como el Apolo y Diana de Giordano Bruno⁹⁴: Apolo el principio trascendente, Dios, la infinita causa, incognoscible, inefable; Diana el principio inmanente, la Naturaleza, el infinito efecto, la parte visible de Dios; y el panteísmo inmanente como la expresión de la vida. O como el mundo como voluntad y representación de Schopenhauer⁹⁵, donde el efecto de superficie sería el *velo de maya*. O como el Apolo y Dionisio de Nietzsche⁹⁶, ambos como potencia creativa: Apolo como principio de individuación, de identidad; Dioniso como magma de multiplicidades, de pluralidades por repetición; y la *catarsis* como superficie. Como mostraría una “historia de la filosofía comparada”, uno de los símbolos que vehicula el pensamiento filosófico es el de la cruz: dos series heterogéneas en convergencia (produciendo el “ser”) y disconvergencia (produciendo el simulacro).

Para la fenomenología, de raíz “más platónica”, el pliegue sería el ser; para los pensadores post-modernos, de raíz “más heraclitiana”, el pliegue sería la diferencia misma⁹⁷; la convergencia sólo sería posible generando un simulacro, y, por lo tanto, llenando más allá de Heráclito y su dialéctica, la síntesis de la diferencia sería “disyuntiva”, algo que sólo puede expresarse en un lenguaje extraño, difícil de pensar.

La historia de la filosofía se ha caracterizado por el esfuerzo por superar la multiplicidad y comprender la unidad profunda de lo real. Para Platón se trataba de un camino ontológico, para el renacimiento y la modernidad un camino cognitivo, para la postmodernidad un camino a la inversa.

“Se trata de hacer correr un poco de la sangre de Dioniso en las venas orgánicas de Apolo.”⁹⁸

A pesar de las dificultades, la filosofía sigue en su empeño “metafísico”, tratando de representar, de dar una imagen a lo real; llámese “esencia”, “arquetipos”, “formas primigenias”, “ideas”, “noúmen”, “estructura”, “diferencia” o incluso eso mismo, “lo real”. Todo son signos que hacen referencia a una misma realidad inefable, en cada uno de ellos, esperando no ver reducido su poder, lo inefable se expresa en forma de símbolo. La pérdida del pensamiento simbólico es la lastimosa herencia del positivismo occidental. Nada mejor que un símbolo para expresar lo que no se puede expresar. No podemos volver a las quimeras de la metafísica trascendente, pero tampoco conformarnos con una metafísica inmanente o trascendental. Lo real no es sólo un giro del pensamiento, una pose; es algo que está ahí y es imposible explicarlo sólo desde las coordenadas humanas. Es necesaria una metafísica simbólica. De algún modo, la filosofía contemporánea sigue

94 Bruno, G.; Los heroicos furios (1585), ed. Tecnos, Barcelona, 1987.

95 Schopenhauer, A.; El mundo como voluntad y representación (1819), ed. Akal, Madrid, 2005.

96 Nietzsche, F.; El nacimiento de la tragedia (1872), ed. Alianza, Madrid, 2001.

97 Deleuze, G.; Foucault, op. cit. pp. 153-155.

98 Deleuze, G. (1968), op. cit. (prefacio)

apegada al símbolo y a la metafísica – ¿cómo no hacerlo? –; aunque en un plano consciente lo rehuye.

“En la filosofía contemporánea de descendencia cartesiana se produce una doble hemorragia de simbolismo: sea que se reduzca el cogito a "cogitaciones" y entonces se obtiene el mundo de la ciencia donde el signo sólo se piensa como término adecuado de una relación, se que se "quiera tornar el ser interior a la conciencia" y entonces se obtienen fenomenologías viudas de trascendencia para las que la colección de los fenómenos no orienta ya hacia un polo metafísico, ya no evoca lo ontológico puesto que no lo invoca, no alcanza sino una "verdad a distancia, una verdad reducida". En resumen, puede decirse que la denuncia cartesiana de las causas finales y la reducción del ser al tejido de relaciones objetivas resultante han liquidado en el signifiante todo lo que era sentido figurado, toda reconducción a la profundidad vital del llamado ontológico.”⁹⁹”

Por su apego a la metafísica y a la abstracción, la filosofía es tildada en ocasiones de "recreo ocioso", de "soliloquio burgués", de algo que nada tiene que ver con la realidad social. Sin embargo, la filosofía es un bien social. El tema de la filosofía no son las quimeras abstractas, sino la realidad, sólo que lo hace desde la reflexión abstracta, y a veces recurre a las argumentaciones que en un lenguaje extraño han hecho otros. Pero la filosofía no es un mundo cerrado. La filosofía nace como respuesta a cómo la realidad demanda ser pensada. También aparece en los momentos difíciles; frente la opresión y la injusticia, frente a los abusos del poder, el pensamiento filosófico aparece como modo de resistencia. Pero toda resistencia necesita también de un “todo”, de un principio y de un fin que oriente la acción. Toda resistencia necesita también de una metafísica.

La filosofía, por lo tanto, aunque hable de un lugar extraño, de un mundo "trascendental", no es un mundo cerrado; ni dogmático. Decíamos que la capacidad cognitiva del ser humano no se reduce a su labor científica. El pensamiento también le sirve para actuar, para liberarse. La verdadera filosofía no es abstracta ni dogmática, y siempre está del lado de la libertad de pensamiento, es decir, de la libertad de acción.

“1.1.2.1 La filosofía no piensa la filosofía, cuando es realmente filosofía y no sofística o ideología. No piensa textos filosóficos, y si debe hacerlo es sólo como propedéutica pedagógica para instrumentarse con categorías interpretativas. La filosofía piensa lo no-filosófico: la realidad. Pero porque es reflexión sobre su propia realidad parte de lo que ya es, de su propio

⁹⁹ Durand, G.; La imaginación simbólica, ed. Amorrurtu, Buenos Aires, 2005, (cap. 1. “la victoria de los inconoclastas o el revés de los positivismos”)

mundo, de su sistema, de su espacialidad. Lo cierto es que pareciera que la Filosofía ha surgido siempre en la periferia, como necesidad de pensarse a sí misma ante el centro y ante la exterioridad total, o simplemente ante el futuro de liberación.”¹⁰⁰

Del mismo modo, igual que muchos tipos de filosofías, hay muchos tipos de teorías cinematográficas. Como dijo Fichte, el tipo de filosofía que uno hace depende del tipo de persona que uno sea¹⁰¹. A teóricos y cineastas les pasan poco lo mismo,

“El vocabulario del cineasta (o del analista de films) refleja de manera significativa su modo de pensar del cine.”¹⁰²

Pasadas las vanguardias y después de la 2ª guerra mundial, cuando la aceptación del cine como hecho cultural estaba ya muy difundida, con la especialización de las investigaciones en teoría, análisis y crítica, y la internacionalización del debate, empezaron a aparecer diversos procedimientos a la hora de construir una imagen de lo filmico y del fenómeno del cine. Desde entonces hay teóricos más científicos y objetivistas, a lo Metz, cuyo discurso quiere ser científico y adopta la causa del método; otros más "estético-esencialistas", a lo Dudley Andrew, que ven el filme como un espacio a interrogar, un imaginario plagado de ejemplos. Esta investigación, pasada por el filtro de la diferencia, retoma algo de aquella "esencia". Pues como ya hemos dicho, nuestros objetivos de estudio, pasados por el filtro de la post-modernidad, son "metafísicos", "trascendentales", se dirigen a las mismas condiciones de posibilidad del cine.

“ El objetivo de la teoría cinematográfica es formular una idea esquemática sobre la posibilidad del cine. Puede aducirse que el cine no es una actividad racional y que ninguna descripción esquemática le sería adecuada. Pero esto nos devuelve el problema del conocimiento y de la experiencia. Cuando se le pregunta “¿qué valor posible existe en tratar científicamente el cine?”, el teórico cinematográfico debe contestar que la esquematización de cualquier actividad nos permite relacionarla con otros aspectos de nuestra vida. Al poner una actividad en términos racionales podemos discutirla junto a otras actividades esquematizadas, se han racionales o no. El teórico cinematográfico debe estar capacitado para discutir su campo con el lingüista o con el filósofo de la religión. (...) Podemos suponer que todos los teóricos del cine se acercarán a su

100 Dussel, E.; Filosofía de la liberación, ed. Nueva América, Bogotá, 1996, p. 15.

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/otros/20120227024607/filosofia.pdf>

101 “*Qué clase de filosofía se elige, depende, según esto, de qué clase de hombre se es; pues un sistema filosófico no es como un ajuar muerto, que se pueda dejar o tomar; según nos plazca, sino que está animado por el alma del hombre que lo tiene*” Fichte, Primera y segunda introducción a la teoría de la ciencia” en “Fundamento de la doctrina de la ciencia”(1794), Trad. J.Gaos. Revista de Occidente, Madrid, 1934.

102 Burch, N.; Praxis del cine (1970), ed. Fundamentos, 1998, p. 13.

*tema en una forma lógica, aunque sabemos que la lógica de un teórico será diversa a la de otro*¹⁰³.

Casetti, en su clasificación de las teorías del cine, aplica el calificativo de “ontológicas” a este tipo de teorías donde prima el componente metafísico o constitutivo, iniciado por la clásica pregunta baziniana “¿qué es el cine?”, y que da prioridad al fundamento de la investigación sobre aspectos como las máximas metodológicas o la adecuación empírica. Su prioridad, como decimos, es definir el estatus que se le asigna al objeto, la idea que se tiene del mismo.

*“El modo de proceder de la teoría ontológica, más que descomponer y sopesar el fenómeno, intenta descubrir los elementos que lo caracterizan o sus funciones decisivas; por tanto, más que a una recesión o a una enunciación, se apunta a una auténtica definición de la materia (...) basada en una tácita sintonía entre presupuestos y logros (...) trabaja, pues, sobre un conocimiento, por así decirlo, global (o englobante) del fenómeno (...) Aúna un dato de hecho y otro de derecho (“así es y así debe ser”), se compara con algo que considera intrínsecamente válido, opera sobre la certidumbre, escoge, de alguna manera, la verdad”.*¹⁰⁴

En definitiva, puede que la filosofía, como las teorías “esencialistas”, no muestre nada, pero sabemos que en ellas “algo se muestra”. Desde aquí queremos que la filosofía encuentre su lugar entre las teorías del cine. Para ello, más que renovar la filosofía, debemos dejar que la filosofía nos renueve a nosotros; única manera de que siga viva en la sociedad. Así, más que tratar de encontrar la verdad de la filosofía en la sociedad, planteamos la investigación para que la sociedad encuentre un lugar en la filosofía. Consideramos que para la sociedad, más importante que pretender que la filosofía le pertenezca, es no dejar de pertenecer a la historia de la filosofía.

103 Dudley Andrew, J: Las principales Teorías cinematográficas (1978), op. cit, p. 17.

104 Casetti, F; Teorías del cine, (1945-1990), ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 22-23.

b) Epistemología: una caja de herramientas.

Como dijimos anteriormente, tanto las ciencias naturales como las formales alardean de que sus planteamientos teóricos son antidogmáticos, pues garantizan que la verdad de una investigación pueda ser corroborada por toda la comunidad científica en base a una predictibilidad empírica. Hasta aquí, todo estupendo. Sin embargo, a raíz de su "método" restringen para ellas todo el ámbito del conocimiento: pretenden tanto que todo lo científico sea verdad, como que toda verdad sea científica. Fuera de ese ámbito queda la superstición, la literatura, las ideologías. Pero, como hemos visto, el territorio de la experiencia humana es mucho más vasto y demanda igualmente ser interrogado, haya o no haya métodos "científicos". Negar este hecho es lo que hace, tanto de las ciencias formales como de las naturales, un conocimiento dogmático.

El "poder del método" recuerda al "poder del cetro" del jefe de la tribu, y sin duda opera bajo este significado en la mente de muchos investigadores; y, lamentablemente, del mismo modo, auspiciado por intereses privados, se vierte a la sociedad.

“La posesión de un método es lo que confiere a una disciplina la categoría de ciencia, y de ahí que (las humanidades) no adoptara, en el siglo XIX, a imagen de las ciencias naturales. El método es concebido como un protocolo o procedimiento reglado para distinguir lo verdadero de lo falso, establecer la veracidad de los hechos y verificar la científicidad de las teorías”¹⁰⁵

Asfixiadas por este imperativo “logo-euro-ego-centrista”, muchas disciplinas pertenecientes al ámbito de las humanidades empezaron a rebelarse: en la teoría, contra el "método", y en la práctica, creando nuevos métodos. Thomas Kuhn fue el artífice de una apertura sociológica del método¹⁰⁶. Éste parte de un relativismo epistemológico, considera que no existe un método científico y que la epistemología entorno a la ciencia lo único que puede hacer es describir lo que el científico hace en su laboratorio. ¿Para qué? Para comprobar el modus operandi de éste. Opina que el científico actúa por connotaciones morales, sociales, culturales,... Que nada tienen que ver con el “ideal” que se tiene de la ciencia.

105 Cabrera, M.A.; El debate postmoderno sobre el conocimiento histórico y su repercusión en España, publicado en “Historia Social”, nº 50, Valencia, 2004.

http://www.ub.edu/histodidactica/images/documentos/flash/debate_postmoderno_conocimiento_historico_repercusi on_espana.swf

106 Kuhn, T. S; La Estructura de las Revoluciones Científicas (1962), ed. F.C.E., Madrid, 2006. Una radicalización de esta postura se encuentra en Feyerabend, P.; Contra el método, esquema de una teoría anarquista del conocimiento (1975), ed. Tecnos, Madrid, 1986; donde expone, no sin ironía, su famoso principio epistemológico: “todo vale”.

“Las teorías descartadas no dejan de ser científicas por más disparatadas que parezcan en la actualidad; en su tiempo y con el conocimiento y opiniones de su tiempo son sumamente lógicas. (...) La ciencia; o mejor dicho su historia no son una acumulación de conocimientos a través del tiempo sino cambios de paradigma en el mismo.”¹⁰⁷

Partiendo de esta perspectiva sociológica, Kuhn estructura la ciencia en “paradigmas” (similares a los “universos de discurso” tal como los estipulara en su día Wittgenstein, y a las “epistemes” culturales tal como las expone más adelante Foucault), esto es, creencias, presupuestos, cambios sociales,... Cuando el paradigma cambia, también cambian los principios básicos, los intereses y el método. Por otra parte, los paradigmas son “incommensurables”, es decir, no se pueden comparar entre sí. En resumen, según Kuhn no podemos hablar de objetividad científica, no hay un paradigma mejor que otro, ni tampoco podemos hablar de progreso; sólo hay progreso dentro de cada paradigma.

“Tras el impacto de obras como la de Thomas Kuhn (...se pasó...) a la idea de que no existe un único método científico que permita la adquisición de conocimiento cierto y seguro y de que no hay categorías fijas y definidas al entendimiento que pertenezcan inalterables en cualquier tipo de sociedad y de una época a otra sino que hay diversas formas de racionalidad científica que son valoradas de distinta manera en sus contextos históricos y culturales respectivos.”¹⁰⁸

Frente al dogmatismo del “método”, se extendió un rechazo a la existencia de reglas metodológicas universales, con principios científicos infalibles, inalterables y definitivos. La propia praxis científica desarrollada por los investigadores echa por tierra esa teoría, que no soporta su verificación histórica. La filosofía crítica de la ciencia libera al “método” de su dogmatismo y, sin privarlo de su funcionalidad, lo abre a la experimentación, a la creatividad subjetiva y a la pluralidad del objeto, en definitiva: a la irracionalidad de la vida. En conclusión podemos decir que la mejor manera de hacer ciencia es no pensar que podemos llegar a una verdad absoluta, sino que tenemos que moldear nuestros pensamientos al problema y tomar en cuenta su propia singularidad.

“La ciencia no tiene un orden, no tiene un paso clave en el proceso que implique su éxito. Cuando se presenta un problema, la manera de llegar a su solución es ir cambiando el proceso aplicado, adaptando el método. No existe una guía considerada base para cada investigación, pero sí los métodos que vienen de experiencias anteriores.”¹⁰⁹

107 Kuhn, T. S; (1962), op. cit.

108 Cabrera, M.A.; (2004), op. cit.

109 Feyerabend, P.; Contra el método (1975), op. cit.

Bajo el prisma de “el poder del método” el problema se plantea así: “las ciencias” tienen método y “las letras” no¹¹⁰; desplazando el debate “ciencias vs. letras” a otros espacios: “ciencias vs. no-ciencias”, “ciencias vs. narración”, “método vs. opinión”,... Pero hemos demostrado que ese “poder” es histórico, cultural, ideológico, también “anárquico”, no tan “poderoso” como aparenta. El “poder del método” ha pretendido presentar la “verdad analítica” como objetiva, neutra, independiente de los sujetos que la empuñan, pero ésta ha demostrado ser en su praxis tan subjetiva como la “verdad continental”, dependiente del sujeto que la sostiene. Tanto ciencias naturales como ciencias sociales, deben ofrecer un conjunto de proposiciones demostrables; pero la aplicación del “método” no es lo que garantiza la verdad de la disciplina, sino su aceptación cultural. ...Y en nuestra cultura – analítica, logocéntrica, signica, patriarcal –,

“(los investigadores...) se organizan intelectualmente en torno al concepto clásico de “verdad” y siguen siendo fieles al realismo objetivista.”¹¹¹

Es decir, parece que las humanidades están cohartadas a expresarse por sí mismas y siempre han de actuar dentro del ámbito que les permite “el poder”, sabiendo que serán duramente juzgadas si se salen de ese esquema. Esta es “la ley de la ciencia” dentro del ámbito del saber. El objetivo de estas revisiones críticas es demostrar que la ciencia en su proceder es tan irracional como el arte o la parapsicología¹¹²; y, como estos, presenta un abanico de respuestas útil para determinadas parcelas de la experiencia humana. Hoy, como en el mitos antiguos, las ciencias se sirven de conceptos imaginarios que “venden” a la sociedad como “puros”. Con su revisionismo, las filosofías críticas de la ciencia lo que consiguieron es rescatar el valor epistemológico del arte. Para estos “liberadores” de las humanidades, el cine, con su síntesis argumentativa, puesta en escena, esteticismos formales... es un ejemplo de como el pensamiento discurre legítimamente por canales ajenos al famoso “método”. Frente a la confrontación que genera quien tiene el estatuto del poder, abogan por una unificación de las ciencias y las letras; por una tercera vía.

“Cuando (...los hechos...) se nos presentan en una sucesión apresurada, concentrada y penetrante, nos sitúan ante un conflicto inevitable e incómodo. Pues nosotros, a través de nuestros maestros, de nuestra situación profesional y del clima general de una era científico-liberal, estamos entrenados para “prestar oído a la razón” y solemos hacer automáticamente

110 Hernández Sandoica, E.; Los caminos de la historia, pg 285. Citado en Cabrera, M.A. (2004); op. Cit.

111 Ibíd.

112 Feyerabend, P.; ¿Por qué no Platón? (1980), ed. Tecnos, 2009 p. 23 (“de cómo la filosofía echa a perder el pensamiento y el cine lo estimula”).

abstracción de los "hechos externos", concentrándonos en la lógica de la representación; mientras que una buena obra de teatro no nos permite pasar por alto el caudal mímico, o lo que podríamos llamar la fisonomía de la polémica.

*(...) Cuando se considera la cuestión con un espíritu abierto, hay que reconocer que en un drama puede haber un montón de conocimiento mientras que un ensayo sociológico puede carecer por completo de él y, además, que hay métodos mejores para expresar algo que las argumentaciones científicas ¡Acabemos de una vez con la escisión entre los distintos ámbitos de la actividad espiritual y aprovechemos cada medio a nuestro alcance para resolver nuestros problemas!"*¹¹³

En resumen, la elección a favor del modelo de las ciencias naturales se basa en nuestras preferencias y no en argumentos. Ellas son las que nos llevan a elegir un camino u otro dentro de la ciencia. Es decir, cuando practicamos "ciencia", hay un componente "irracional", "cultural", que guía nuestra intencionalidad, a partir de éste, la razón se encarga de encontrar los argumentos que, inconscientemente, lo justifican. Por lo tanto, la ciencia no es un "ente" autónomo, sino otro producto humano más; eso es, un producto: un acto cargado de simbolismo. Esta crítica al dogmatismo en la ciencia lo que pretende es "desmitificarla", limitar su poder dentro de nuestro universo simbólico; o lo que es lo mismo, controlar su poder dentro de la estructura social.

*"Tendría que haber una separación del Estado y la Ciencia, tal y como ya hay una separación entre la Iglesia y el Estado. La razón de esta separación es muy sencilla: toda profesión tiene una ideología y una tendencia al poder que va más allá de sus logros, y es tendencia de una democracia mantener bajo control esta ideología y esta tendencia."*¹¹⁴

Una sociedad madura y responsable tiene que aprender a valorar la ciencia por lo que es, un producto subjetivo, y no por lo que no es, una "verdad sobrehumana". Valorarla en su propia medida, que en ningún caso excede a la del ser humano. Esa es la verdadera crítica que hace de la ciencia la post-modernidad. Su argumentación no es que la verdad de la ciencia sea "falsa" y esté basada en condicionantes ideológicos. Sino que la definición de ciencia y el uso social que se hace, la percepción que se tiene de ella, sí los tiene.

Según Foucault, siguiendo el proceder genealógico de Nietzsche, toda ciencia, al ser interrogada en el nivel arqueológico revela siempre la configuración epistemológica que la ha hecho

113 Feyerabend, P.; ¿Por qué no Platón? (1980), op. cit. p. 17 ("de cómo la filosofía echa a perder el pensamiento y el cine lo estimula") y p. 110 ("la unidad de las artes y las ciencias"). Feyerabend hace esta argumentación a raíz de la película "Galileo" (1969) de Liliana Cavani, basada en el texto de Bertolt Brecht "La vida de Galileo".

114 Feyerabend, P.; La ciencia en una sociedad libre (1978), ed. Siglo XXI, Madrid, 1982, p. 176.

posible, es decir, revela su campo epistémico, su "episteme" o "estructura". Esta deconstrucción del método científico, generó una crisis cognitiva que tomó el nombre de “el pensamiento débil”, que no sólo significa la deconstrucción o el relativismo de la investigación científica, sino la desmitificación de todo orden y de toda jerarquía de poder; especialmente de la eurocéntrica sobre el resto de territorios, sean geográficos, imaginarios o epistemológicos.

“Frente a una lógica férrea y unívoca, [el pensamiento débil es] necesidad de dar libre curso a la interpretación; frente a una política monolítica y vertical del partido, necesidad de apoyar a los movimientos sociales transversales; frente a la soberbia de la vanguardia artística, recuperación de un arte popular y plural; frente a una Europa etnocéntrica, una visión mundial de las culturas.”¹¹⁵

Consideramos que no hay que “interpretar” la reflexión llevada a cabo desde el “pensamiento débil” como una “crisis cognitiva” (como se hace desde el ámbito científico para atacar a la sociedad donde más le duele: el miedo al caos), sino como una autoreflexión sobre nuestra responsabilidad como ciudadanos maduros. Frente a “la verdad” y “la subjetividad”, también como respuesta a la “crisis de las ideologías”, su objetivo es presentar, como decíamos, una “3º vía”.

¿Qué papel ocupa entonces la filosofía en este panorama epistemológico? Para muchos científicos queda relegada a emprender una reflexión crítica sin método; a ser una especie de árbitro en el desarrollo del conocimiento, pero de algún modo ajeno a su progreso. Por otro lado, la filosofía occidental – seguramente, por pertenecer a la misma cultura que hizo posible la ciencia occidental –, en ocasiones también se ha mostrado inflexible y dogmática con otras filosofías, como el gnosticismo, la teosofía, las filosofías orientales o el pensamiento simbólico. Cada filosofía no es ajena a la cultura que la hace posible.

Pero entonces, ¿cómo afrontó la filosofía del S.XX este reto metodológico? La pregunta de la filosofía occidental por su propio método se remonta también a la interrogación kantiana. Las filosofías del s. XX, a pesar de rebelarse contra nuestra cultura – analítica, logocéntrica, signica, patriarcal –, también, a pesar de la renuncia del propio Kant, quisieron asumir la posibilidad de construir un método, una herramienta capaz de explorar territorios ajenos al mapa de las ciencias

“Se pueden señalar tres grandes corrientes de la filosofía actual, que coinciden, en líneas generales con las tres vías filosóficas abiertas a partir de Kant: 1) el movimiento positivista y analítico, 2) la filosofía dialéctica y 3) El vitalismo, el irracionalismo y el existencialismo. La

115 Vattimo, G., Rovatti, P.A. (eds.); El pensamiento débil (1983), ed. Cátedra, Madrid, 2006.

*primera se centra preferentemente en la filosofía de la ciencia y en la lógica; la segunda en la filosofía social y política y en la filosofía de la historia, y la tercera en la ética y en la estética. (...) Puede señalarse, en términos muy generales, una cierta correspondencia entre esas tres líneas filosóficas y tres planos sociológicos en los que la filosofía se desenvuelve. La filosofía analítica se desarrolla a nivel básicamente académico; en las universidades y revistas especializadas, y se dirige preferentemente a la comunidad científica. La filosofía dialéctica se desenvuelve también en los ámbitos académicos, pero además busca la conexión entre filosofía y sociedad, y en ocasiones tiene su salida propia al foro político. La filosofía vitalista, teniendo también sede propia en los ámbitos académicos, se abre al gran público o al hombre de la calle en general, mediante el ensayo y la reflexión ética y estética, que tiene también como ámbito la prensa, la radio y la televisión. Esta correspondencia no es del todo exacta, pero a pesar de sus imprecisiones es útil para situar la filosofía académica en el contexto de la vida real de la sociedad.”*¹¹⁶

Por lo tanto, la herencia kantiana desembocó en tres filosofías: una de corte epistemológico (filosofía de la ciencia, del lenguaje,... También Freud), una de corte social (Hegel-Marx, la escuela de Frankfurt,...) y otra de corte estético-existencial (Nietzsche, Heidegger, Gadamer; también Foucault, Deleuze,...). Cada una de estas corrientes filosóficas plantearon, como hemos dicho, un método mediante el cual analizar los "secretos", las "leyes" secretas, de su ámbito de estudio. El método, de nuevo, como el procedimiento utilizado para llegar a un fin; igualmente basado en la observación y la interpretación de datos. Consciente de que cada dominio de problematicidad requiere un procedimiento específico, la filosofía no tiene un solo método, sino que tiene muchos. Sin embargo, no son exactamente "métodos" a la manera científica, porque la labor de la filosofía, del pensamiento crítico, no es "metódica". La filosofía del siglo XX se presenta como un discurso, una argumentación que no pretende llegar a ser, como sí lo había pretendido hasta entonces, un sistema.

En términos generales, la filosofía más que un "método" siempre se ha caracterizado por ser un "enfoque", una "perspectiva" generada a partir de una intuición. Si algo caracteriza a todas las filosofías consideramos que es precisamente esto: una deducción que parte de una intuición. A partir de ahí, cada filósofo, cada intuición, cada "perspectiva", ha desarrollado su método. Este método - insistimos, más una argumentación que una propuesta "metódica"- frecuentemente ha sido asumido y reelaborado por diversas escuelas, pudiéndose trazar grandes líneas argumentativas. A partir de la crisis de la filosofía evidenciada por Kant, esas líneas argumentativas empiezan a cruzarse, guiadas por la necesidad de dotar a la filosofía de un verdadero cuerpo teórico. En el siglo XX, los

116 Choza, J.; Manual de Antropología filosófica, Ed. Rialp, Madrid, 1988, p. 13.

"métodos" filosóficos proliferan, como también sus cruces; formándose un panorama filosófico ampliamente multidisciplinar. En la formación de este en hecho contribuyo el cruce de la filosofía con otras disciplinas afines: el psicoanálisis, antropología, la sociología, la historia,... Consideramos todo este cruce de disciplinas "humanas" como un laboratorio maravilloso desde el cual probar, explorar, combinar, comparar, mezclar, nuevos métodos tanto para la teoría filosófica como para la teoría cinematográfica.

Al introducir la filosofía en la investigación cinematográfica – es decir, al emplearla como "método" para elaborar una teoría del cine –, todavía no sabemos si al final acabaremos prefiriendo lo contrario: contextualizar el cine en un ámbito de estudio filosófico. Esto es, no sabemos si acabaremos haciendo una inversión de la perspectiva: no aplicar la filosofía al cine, sino aplicar el cine a la filosofía.

En cualquier caso, para cada "método" surgido en el siglo XX, "el siglo del cine", podemos encontrarle su equivalente en la teoría cinematográfica. De hecho, el filósofo y el cinéfilo trabajan muy bien conjuntamente aplicando métodos/discursos – filosofías – similares; véasen las alianzas Burch-Foucault (genealogía), Eisenstein-Marx (dialéctica), Bazin-Heidegger (fenomenología), Metz-Lacan (psicoanálisis "textual"), Deleuze-Bergson/ Deleuze (consciencia "rizomática"), Bordwell-Quine (empirismo, holismo epistemológico), 3º cine-Dussel (materialismo histórico), Rouché-Morin (antropología del imaginario),... Tanto en cine como en filosofía, no hay un método único, cada método tiene su ámbito de aplicación, su problemática¹¹⁷.

En este sentido, Foucault plantea que hay dos órdenes en una investigación (una especie de cruce), del mismo modo que toda "episteme" se mueve a dos niveles:

"movimiento de quién pregunta: vertical, de arriba a abajo; donde se pretende definir lo estable. (...) movimiento de lo preguntado: horizontal, de un lado a otro; donde se cumplen indefinidamente los cambios (...Toda teoría...) responde a una pregunta que se cruza con ésta, al interrogar, como en profundidad y a lo vertical, el nivel horizontal en el que se cumplen indefinidamente los cambios." ¹¹⁸

Ante tal muestrario de métodos y discursos, ante el reto de la filosofía de constituir su "método" en el ámbito del saber, ante la posibilidad de "cruzar" los "métodos" de la filosofía con

117 También quisieramos anunciar y reservar para otra ocasión la elaboración de un "cuadrilátero" cinematográfico basado en: producción (metafísica audiovisual; para la que tendría especial importancia la dialéctica), narrativa (epistemología audiovisual; para la que tendría especial importancia la fenomenología), recepción (ética audiovisual; para la que tendría especial importancia la genealogía) y representación (estética audiovisual; para la que tendría especial importancia la "fantasmofísica" del pensamiento rizomático).

118 Foucault, M.; Las palabras y las cosas, (1966), op. cit. p. 188.

los de la teoría cinematográfica, también nos gusta la perspectiva foucaultiana de ver en la filosofía una solución epistemológica a modo de “caja de herramientas”:

“La teoría como caja de herramientas – escribe Foucault – quiere decir: a) que se trata de construir no un sistema sino un instrumento; una lógica propia a las relaciones de poder y a las luchas que se comprometen alrededor de ellas; b) que esta búsqueda no puede hacerse más que poco a poco; a partir de una reflexión (necesariamente histórica, en algunas de sus dimensiones) sobre situaciones dadas”¹¹⁹.

De entre todas estas analogías entre teorías cinematográficas y “métodos” filosóficos que van a configurar nuestra “caja de herramientas”, quisieramos detenernos en aquellas que van a tener un peso destacado en nuestra investigación. Hay quienes dicen que la filosofía no tiene método, nosotros apuntamos tres. Nos referimos a las líneas fenomenológico-hermenéutica, genealógica y deleuzeana.

El “método” fenomenológico y su aplicación en la teoría cinematográfica:

La fenomenología se replanteó, frente al empuje positivista de principios del siglo XX, la cuestión en torno al significado que el ser humano da a las “cosas” y la hegemonía de las ciencias empíricas sobre la cultura. En su análisis comprensivo-hermenéutico del fenómeno humano, la fenomenología entiende la relación “representacional” del sujeto con la exterioridad como un acto de donación de la conciencia pre-racional en su experiencia desde el “mundo de la vida”, desde esta perspectiva, el significado es un efecto de esa intencionalidad subjetiva.

“El “fenómeno” así entendido, en sentido “fenomenológico”, es ontológicamente anterior al “fenómeno” en “sentido vulgar” (las apariencias en sentido kantiano, lo que se da a la intuición empírica): “(...) aparecer sólo es posible sobre la base de un mostrarse algo (...). Los fenómenos no son nunca, según esto, apariencias, pero en cambio, toda apariencia necesita de fenómenos.

(...) Con la pregunta conductora por el sentido del ser, la investigación se encuentra ante la cuestión fundamental de toda filosofía. La forma de tratar esta pregunta es la fenomenológica. Lo que no quiere decir que este tratado se adscriba a un “punto de vista” ni a una “corriente”

119 “Poderes y estrategias”, en M. Morey (ed.): Sexo, poder, verdad. Ed. materiales, Barcelona, 1978. Reed. Un diálogo sobre el poder, Ed. Alianza, Madrid, 1981. Citado en Deleuze, G.; Foucault, Ed. Paidós, Barcelona, 1987. Del prólogo de M. Morey..

*filosófica, ya que la fenomenología no es ninguna de estas cosas, ni podrá serlo jamás, mientras se comprenda a sí misma. La expresión “fenomenología” significa primariamente una concepción metodológica. No caracteriza el qué de los objetos de la investigación filosófica, sino el cómo de ésta. Cuanto más genuinamente opere una concepción metodológica y cuanto más ampliamente determine el cauce fundamental de una ciencia, tanto más originariamente estará arraigada en la confrontación con las cosas mismas, y más se alejará de lo que llamamos una manipulación técnica, como las que abundan también en las disciplinas teóricas.”*¹²⁰

El análisis fenomenológico del filme sienta sus raíces teóricas en el discurso fenomenológico del siglo XX: Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre, Ricouer, Gadamer, Dufrenne, etc. Además de los trabajos de Amédée Ayfre y Henri Agel, actualmente este enfoque es continuado por analistas como C. S. Yates, Alan Casebier, Vivian Sobchack, H. Bacon o D. Yacavone.

Lo que señala la fenomenología es una existencia pre-racional del sujeto que posibilita el hecho ulterior de la racionalidad. Por lo tanto, lo constituyente de la dimensión humana no es la razón, sino la existencia temporal (Heidegger), la existencia corporal (Merleau-ponty), la existencia narrativa (Ricouer), el otro (Levinas); por citar unos ejemplos.

Aplicada esta reflexión al campo de la teoría cinematográfica, lo que se pretende es demostrar, en contra de los análisis semióticos, que hay una verdad que no puede ser reducida a la lógica.

*“La significación es impuesta a un objeto por el hombre; el sentido es algo que un objeto posee e irradia naturalmente. (...) Ese mundo queda “expresado” y (no “comunicado”, como prefería decir el semiótico) por la epifanía de lo sensible. (...) Los semióticos tienden a valorar sólo una clase de films, un cine de “significación” cuyo mayor exponente es Eisenstein (...) pero hay otro tipo de cine que los semióticos suelen dejar de lado: el cine de la contemplación. Flaherty, Dreyer, Mizoguchi, Rossellini y Renoir permiten por igual que la variedad de sentidos de la realidad viva en su cine.”*¹²¹

Bazin fue el precursor de esta herramienta para encarar la cuestión de lo fílmico. El “método” del análisis ontológico del filme, desde el paradigma de la fenomenología¹²², podría ser denominado como “diálogo” con “el ser” del filme, y combina el análisis con la teoría. “¿Cuál es la

120 Heidegger, M.; *Ser y Tiempo*, (1927) Editorial Trotta, Madrid, España, 2006, pp. 33-37.

121 Dudley Andrew, J: *Las principales Teorías cinematográficas* (1978), op. cit, p. 237.

122 Tal como es definido por Casetti, en contraposición al paradigma de la “Teoría metodológica” de carácter científico-analítica, y el de la “Teoría de Campo” de carácter científico-probabilista. Ver, Casetti, F; *Teorías del cine*, (1945-1990), op. cit, p. 22.

esencia del cine?” Su reflexión inicial sobre el fenómeno filmico es preguntarse por su esencia.

*“Los orígenes de un arte dejan entrever algo de su esencia”. “Hay una dimensión específica de lo cinematográfico”.*¹²³

Cuando un director cree en la imagen, hace una utilización invisible del montaje; pero para poner en marcha la esencia del cine hay que creer en la realidad, en la esencia de ese momento que se quiere representar. La realidad manifiesta su sentido a través de la narración, que hace aparecer las relaciones pre-existentes al drama. La narración es el trayecto, los planos son los pasos. Para Bazin, un buen cineasta es un buscador de esencias, un “transcriptor” de circunstancias. Lo maravilloso del cine es que, si bien sólo puede tratar los objetos exteriormente, muestra el interior de los sujetos y la relación invisible entre los objetos. Sin embargo, la esencia del cine no tiene que ver con el contenido o con la historia, sino con el modo de contarla:

*“Los grandes creadores son en principio creadores de formas o (grandes) retóricos.”*¹²⁴

Desde esta perspectiva, Bazin se plantea cuestiones sobre cómo se construye la realidad en el cine, la relación del cine con la fotografía y el teatro, o la dialéctica “montaje-profundidad de campo”. Es un “método” fragmentario y asistemático, sin pretensiones “metodológicas” de alcanzar una validez. Su objetivo es comprender cómo es posible que el cine se asemeje tanto a la realidad y que podamos creer en la verdad de sus acontecimientos

*“¿Cuántas veces he sido abordado en mi salida por los espectadores (generalmente más de 40 años de edad) para decirme que no podían juzgar la validez de mi análisis de la película, pero que les reveló que el cine existía, era verdaderamente un arte, y creyeron en él ahora (...)”*¹²⁵.

También es interesante como “herramienta” filosófica para un análisis del filme desde esta óptica fenomenológica la filosofía de Merleau-Ponty, que recoge la perspectiva pre-existencial heideggeriana y la desplaza de la temporalidad a la misma representación-expresión física de la vida, el cuerpo. Para Merleau-Ponty, el cuerpo, la pura fisicidad, no es algo que tenemos, sino algo que somos. Es algo que da sustento originario a nuestra existencia. Superando el dualismo cartesiano, desde esta perspectiva somos una unidad orgánica “cuerpo-pensamiento”. Pero aún va

123 Bazin, A: ¿Qué es el cine?, ed. Rialp, Madrid, 2004.

124 Ibíd.

125 www.filmstudiesforfree.blogspot.com - Bazin sobre la crítica - 1958 Publicado por Harry Tuttle, 14 de julio 2006.

más allá y plantea que el origen de nuestro pensamiento es corporal; que éste es sólo un ingrediente del cuerpo, pues el cuerpo es ya de por sí inteligente. La autocomprensión corporal es el origen de una comprensión del mundo; somos nosotros como cuerpo, y no como conciencia quienes comprendemos el mundo, quienes lo dotamos de sentido. La imagen cinematográfica, desde su pura plasticidad, se muestra a la conciencia de una forma que de algún modo precede al lenguaje. El lenguaje es sólo la comprensión del mundo desde metáforas corporales. De representación a espectador, de corporalidad a corporalidad, es el sujeto carnal el que escucha, porque el cuerpo es ya inteligente de algún modo. El cuerpo es ese algo anterior a la razón que a su vez nos posibilita razonar. No existimos en nuestra reflexión, sino preconscientemente desde nuestro cuerpo.

“En tanto que tengo un cuerpo y que actuo a través del mismo en el mundo, el espacio y el tiempo no son para mí una suma de puntos yuxtapuestos, como tampoco una infinidad de relaciones de los que mi consciencia operaría la síntesis y en la que ella implicaría mi cuerpo; yo no estoy en el espacio y en el tiempo, no pienso en el espacio y en el tiempo, soy del espacio y del tiempo (au espace et au temps) y mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca. La amplitud de este punto de apoyo mide el de mi existencia; pero, de todas formas, jamás puede ser total: el espacio y el tiempo que yo habito tienen siempre, por una parte y otra, unos horizontes indeterminados que encierran otros puntos de vista. La síntesis del tiempo, como la del espacio, esta siempre por reiniciar. La experiencia motriz de nuestro cuerpo no es un caso particular de conocimiento; nos proporciona una manera de acceder al mundo y al objeto, una “practognosia” que debe reconocerse como original y, quizás, como originaria. Mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas «representaciones», sin subordinarse a una “función simbólica” u “objetivante”.”¹²⁶

Por lo tanto, la experiencia que tenemos de la realidad es, en realidad, fruto de una constitución corporal de la existencia. Los lugares de nuestra existencia están constituidos desde el cuerpo: lo que vemos, lo que oímos, lo que olemos, la relación con lo que tocamos. Ante una experiencia, el intelecto registra varios niveles de información, mientras que la experiencia sensorial se ve espontáneamente desbordada, todo le parece perteneciente a una misma cosa; desde la experiencia primitiva del cuerpo la percepción es la de un todo: imagen, espacio, sonido, tiempo, tacto, color, olor,... En este nivel la experiencia se torna ambigua, las diversas niveles se fusionan, se modifican unos a otros, pero en ese intercambio de papeles, cuando el sonido cumple el papel de la visión o cuando el espacio determina la longitud del tiempo, también se están apoyando mutuamente haciendo la percepción posible. De esta manera, en el nivel de la experiencia sensorial,

126 Merleau-Ponty, M.; Fenomenología de la percepción (1945), ed. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1993, p. 157-158

es decir, en el nivel de la percepción natural, cada estímulo no corresponde a una única sensación, sino a muchas. Para dar un claro ejemplo de esto, recurre a su experiencia como espectador de cine:

“Cuando digo que veo un sonido, quiero decir que hago eco a la vibración del sonido con todo mi ser sensorial, y en particular mediante este sector de mi mismo que es capaz de colores. El movimiento, comprendido, no como movimiento objetivo y desplazamiento en el espacio, sino como proyecto de movimiento o “movimiento virtual”, es el fundamento de la unidad de los sentidos. Es sabido que el cine hablado no solo añade un acompañamiento sonoro al espectáculo, modifica su tenor. Cuando asisto a la proyección de una película doblada en francés, no solamente constato la discordancia de la palabra y la imagen, sino que de pronto se me antoja que en la pantalla se dice algo diferente, y mientras la sala y mis oídos se llenan del texto doblado, este ni siquiera tiene para mí una existencia acústica, no tengo oídos más que para esta otra palabra silenciosa que de la pantalla viene. Cuando una avería del sonido deja de pronto sin voz al personaje que continúa gesticulando, no es solamente el sentido de su discurso lo que de pronto se me escapa: también el espectáculo cambia. El rostro, hace un instante animado, se espesa y se tesa como el de un hombre aturdido, y la interrupción del sonido invade la pantalla bajo la forma de una especie de estupor. En el espectador, los gestos y las palabras no se subsumen en una significación ideal, sino que la palabra recoge el gesto y el gesto a la palabra, comunican a través de mi cuerpo, tal como los aspectos sensoriales de mi cuerpo son inmediatamente simbólicos uno de otro porque mi cuerpo es precisamente un sistema acabado de equivalencias y trasposiciones intersensoriales. Los sentidos se traducen el uno al otro sin necesidad de intérprete, se comprenden el uno al otro sin tener que pasar por la idea. Estas observaciones permiten dar todo su sentido a la palabra de Herder: “El hombre es un “sensorium commune” perpetuo, tocado ora de un lado ora del otro.” Con la noción de esquema corpóreo, no es únicamente la unidad del cuerpo lo que se describe de una manera nueva, también, a través de ella, la unidad de los sentidos y la unidad del objeto”¹²⁷

La intencionalidad de la consciencia, es decir, pre-consciente, también es determinante en la elaboración perceptiva del universo. Es desde el sujeto carnal donde se decide lo que vemos y cómo lo vemos, pero sobre todo, cómo lo queremos ver. El espectador encuentra en el filme aquello que de alguna forma pre-consciente busca. La realidad depende del cuerpo de cada uno: de sus estados de ánimo y sus deseos. En virtud de lo que queremos resaltar un plano, oscurecemos otro. Hay partes del mundo a las que nuestro cuerpo no es presente.

Este “entendimiento” entre cuerpos no sólo se da en la realidad, también lo experimentamos cuando vemos una películade con las imágenes de la pantalla. La imagen cinematográfica genera un

127 *Ibíd.*, p. 249-250.

ambiente multisensorial que facilita una “simpatía” física, intuitiva y pre-cognitiva entre el espectador-representador y el personaje-representado.

Merleau-Ponty quiere hacernos ver la diferencia entre dos dimensiones de nuestra experiencia, y lo hace recogiendo la metáfora renacentista entre “natura naturans” y “natura naturata”, es decir, entre naturaleza creadora y naturaleza creada. De este modo, distingue la existencia histórica del sujeto de su existencia corporal. Por un lado somos hijos de la contingencia histórica y cultural, nos movemos entre verdades relativas a nuestro tiempo, pero como cuerpo somos naturaleza. La razón es sólo una de las expresiones de la naturaleza. Todo pensamiento es naturaleza elevada a razón, pues la naturaleza es la infancia del pensamiento.

Como vemos, esa doble naturaleza: natura / naturata, creadora y creada, pertenece a un mismo orden de las cosas. La realidad, la percepción, es planteada como una especie de continuum cuerpo-mente, un panteísmo o monismo inmanente.

Sin embargo, en nuestra maduración interior, también se forma un nuevo paisaje. Desde la “simpatía” entre cuerpos, entre lo que soy y lo que no soy, pero que percibo desde el cuerpo que soy, el cuerpo que somos también es capaz de anticipar la imagen que va a ser proyectada. Es así como pensamos, es así como una imagen – con toda la fisicidad de la palabra –, previa del mundo nos posibilita pensar y percibir. La naturaleza llama a la naturaleza, como el cuerpo a la razón, que es atraída eróticamente hacia un fin esbozado y dispuesto por el deseo. Los conceptos son reglas que nacen de la experiencia corporal; sin un esbozo previo del espacio estos no hallarían nunca su sentido, sin esa nervadura la reflexión sería yerma. Según Merleau-Ponty, la creación de este esbozo espacial, de esa nervadura, surge de forma misteriosa y salvaje. Es la “natura naturans” la que está actuando. Las reglas de la conciencia se generan desde una instancia que opera sin reglas. Es el origen creativo del mundo, nos aproximamos a la palabra recién nacida, carente de cualquier lenguaje: es el sentido que el ser carnal da al mundo. Por ello, comprender algo no es encontrarle su significado, sino poner un significado que no estaba, es algo que surge y crece en uno mismo. Así, en la línea de las demás escuelas fenomenológicas, volvemos a ver que experimentar, vivir, no es un acto de recepción, sino de donación.

Del mismo modo, desde esta óptica es confuso hablar de “autor” o de “autores”; es la naturaleza la que crea, la obra pertenece al mundo. El arte nace del cuerpo y crece con la razón. Pero la razón no es más que el recuerdo y la clasificación de expresiones regladas a partir de experiencias corporales.

“Mi cuerpo es el lugar, o mejor, la actualidad del fenómeno de expresión (Ausdruck), en él la experiencia visual y la experiencia acústica, por ejemplo, están gravadas una de otra, y su valor

*expresivo funda la unidad antepredicativa del mundo percibido y, por ella, la expresión verbal (Darstellung) y la significación intelectual (Bedeutung). Mi cuerpo es la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del mundo percibido, el instrumento general de mi “comprensión”.*¹²⁸

Otra escuela o línea fenomenológica que incluimos en nuestra caja de herramientas es la presentada por Emmanuel Lévinas. Siguiendo la senda fenomenológica de Heidegger, la originalidad de Lévinas residió en aumentar la prioridad de la ética sobre la ontología. Como es propio desde la demarcación kantiana entre ética heterónoma (normas prescritas por otro) y ética autónoma (normas otorgadas desde la libertad de la propia razón), Lévinas evitó identificarse con un moralismo, con un conjunto prescriptivo de leyes o códigos, y buscó “el sentido fenomenológico del parentesco ético”. De ahí que su núcleo de atención recayera sobre “la epifanía del rostro” de “el otro”, y de ahí en la separación entre visión y conocimiento. Sus reflexiones filosóficas nutrieron a diversas teorías de corte fenomenológico como la de “Henri Agel, Amédée Ayfre, André Bazin y Roger Munier. A su vez, Levinas también amplía recientes exploraciones fenomenológicas de films en el trabajo de Alan Casebier y Vivian Sobchack.

*“En este contexto, Lévinas o Merleau-Ponty son vistos como importantes alternativas a las teorías lacanianas del aparato cinematográfico, que plantea la identificación en la forma de un sujeto transcendental. (...) En lugar de identificación consigo mismo en un puro acto de ver transcendente, como en las escuelas psicoanalíticas de J-L. Baudry o C. Metz, el encuentro de la visión es con la presencia originaria de una alteridad que desafía el predominio de la vista y la coherencia de sí”.*¹²⁹

También influyó en la filosofía de Dussel y, por lo tanto, indirectamente sobre la teoría del “Tercer cine” y los movimientos cinematográficos de liberación.

Es posible entender el paso que hace Lévinas respecto a Heidegger y Merleau-ponty atendiendo a este proverbio de Antonio Machado, cruce de sus inclinaciones poéticas, filosóficas y sociales, sobre la mirada de “el otro”.

*“El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.”*¹³⁰

128 Ibid., p. 250.

129 “Rodowick, D.N.; la ética en la filosofía del filme (Cavell, Deleuze, Levinas)”.
www.filmstudiesforfree.blogspot.com

130 Machado, A.; Poesías completas. ed. Espasa calpe, Madrid. 1989, “Proverbios y cantares”, I.

Tanto para Machado como para Lévinas, la realidad del otro tiene primacía sobre el "yo". El otro como Espejo no sólo sirve para cuestionar los límites de "yo", de mi subjetividad, sino los límites y la naturaleza de la realidad misma. El otro, que en principio era "objeto", gracias a su mirada se vuelve "sujeto", y el "yo" que miraba pasar a ser objeto. Por lo tanto, ese "ojo" es a la vez objeto y sujeto de percepción.¹³¹ Lévinas encuentra el sentido de la mirada del otro al dar un paso "de la existencia al existente"; desde ahí considera que la neutralidad ética del "ser-en-el-mundo" debe ser superada por el apercibimiento de la alteridad, por un "ser-para-el-otro".

El otro se rige por la presencia ausente de la idea de infinito, una imagen que está más allá del ámbito de la representación. Mi experiencia con ese infinito que trae el otro consigo se enfrenta a mi corpus de valores y los restituye. Desde esa perspectiva no tiene sentido pensar en dominar al otro, sino que toda mi subjetividad es dominada por él, por su existencia misma, que me hace cuestionar la mía.

Lo que la fenomenología de Lévinas opone a la de Heidegger es la alteridad, no como abstracción, sino como corporalidad; pero no mi corporalidad, como en Merleau-Ponty, sino la corporalidad del otro.¹³² Mientras que la sensibilidad cognitiva habilitaba una manera de aprehender que tenía como eje al "yo", la sensibilidad del "rostro" abre una inteligibilidad anterior y exterior al mismo. Es la corporalidad inmediata del otro, su capacidad expresiva, la que estructura éticamente al yo. Ese compromiso ético es anterior a toda etnia, cultura, identidad o ideología.

"El otro", desde la perspectiva de la "alteridad", se refiere a la existencia de un sujeto distinto de mi yo (o como dice Sartre, a la existencia de "un yo que no soy yo"). Esta constatación del otro planteados tipos de problemas: el del conocimiento del otro yo, entendido no como objeto, sino como otro sujeto; y el de la comunicación intersubjetiva, entre yo y el otro. Lévinas, como Machado, nos hace pensar en la mirada del otro, y como ésta me reduce a mí a "objeto". El "otro" es

131 "Conviene anotar esto: el hombre actual no renuncia a ver. Busca sus ojos, convencido de que han de estar en alguna parte. Lo importante es que ha perdido la fe en su propia ceguera./Supongamos por un momento que el hombre actual ha encontrado sus ojos, los ojos para ver lo real (...) los tenía en la cara (...) Esto quiere decir que empieza a creer en la realidad de cuanto ve y toca. El mundo como ilusión -piensa- no es más explicable que el mundo como realidad (...) Las cosas están allí donde las veo, los ojos allí donde ven. Lo absoluto está para mí tan inabarcable como ayer. Pero mi relación con lo real es real también" Machado, A.; Prosas 1656-57.

Para Machado, tanto la soledad como la abstracción deforman la percepción de la realidad. "Ese ojo, objeto-sujeto de percepción, necesita "lo otro" para cumplir su función, no hay objeto sin sujeto, ni sujetos sin objeto, ambas realidades opuestas pero complementarias culminan en la comunidad con el otro en diálogo fecundo. Así lo dirá Abel Martín: "sin el impulso hacia lo otro sería la conciencia un anzuelo en constante espera de pescarse así mismo" (Poesías 685). Incluso la frontera del yo procede de "lo otro": Nunca traces tu frontera / ni cuides de tu perfil / todo eso es cosa de fuera (XIV). Y aún más, en lo hondo del "yo" late siempre el "otro": Busca a tu compañero/ que marcha siempre contigo, / y suele ser tu contrario (XV). Ambos citados en C. Virginia Romo Martínez; Claves de la poética machadiana en "proverbios y cantares" (1923), Universidad Autónoma de Madrid. <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/romoX.pdf>

132 Del mismo modo que Dussel, desde la filosofía de la liberación, opondrá a Lévinas la corporalidad del otro, pero no en sentido abstracto, sino real: el africano, el asiático, el indio latinoamericano.

exterioridad que me hace replantear mi interioridad. El rostro del otro es una representación, no es la verdadera manifestación de su ser, sino una apariencia. Pero algo de lo infinito se manifiesta en esa apariencia. Después de la representación, la palabra del otro expresa el misterio que lleva hacia el exterior, lo comparte conmigo. De este modo, desde la visión de su rostro, y la escucha de su palabra, puedo reconocer al otro; momento supremo e iniciático de cualquier posicionamiento ético.

"Reconocer al otro después alcanzarlo a través del mundo de las cosas poseídas, pero, simultáneamente, instaurar, por el don, la comunidad y la universalidad. El lenguaje es universal porque es el pasar mismo de la individualidad a lo general, porque ofrece mis cosas al otro. Hablaré es volver al mundo común, crear lazos comunes. El lenguaje no se refiere a la generalidad de los conceptos, sino que echa las bases de una posición en común. Suprime la propiedad inalienable del gozo. El mundo el discurso no es más lo que es en la separación - lo doméstico donde todo me es dado- es lo que doy, lo comunicable, lo pensado, lo universal"¹³³

Al plantearse cómo el otro, como “exterioridad”, cambia mi “yo”, mi “interioridad”, Lévinas reelabora el principio de intencionalidad de la fenomenología, tal y como fue definido por sus maestros predecesores, Husserl y Brentano. Éstos situaban en la inclinación natural de la conciencia sobre el mundo, una intencionalidad original no teórica; y la definieron como el acto objetivante de la representación: todo fenómeno acontece de alguna manera como imagen en la conciencia, y por ello, conciencia siempre es "conciencia de...". A partir de aquí, la pregunta es ¿a qué propiamente tiende y apunta la conciencia?

Sin embargo la conciencia, desde esta perspectiva, al proyectarse hacia el exterior objetivándolo no tendría así conciencia intencional de sí misma. Por ello, Lévinas aboga por la existencia de una conciencia no intencional, que acompaña todos los procesos intencionales de la conciencia, sin tender ésta a un objeto; como contrapunto de lo intencional y que dota a lo intencional de su sentido verdadero.

Como decimos, este estado no intencional de la conciencia descrito por Lévinas, no tiende a un objeto, sino que por obra de la alteridad, ella misma es asumida como objeto. Esta pre-conciencia, este estatuto de pre-intencionalidad, es, como venimos diciendo, el rasgo que caracteriza la fenomenología posterior a Husserl: para Heidegger es la existencia temporal, para Merleau-ponty es la existencia corporal, para Lévinas es la existencia que "tiende" hacia el otro, o en palabras de Machado:

¹³³ Lévinas, E., Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad, ed. Sígueme, Salamanca, 1999, p. 99. Citado en George González, La Filosofía de la Liberación de Enrique Dussel en "Para una Ética de la Liberación Latinoamericana"; A parte rei, nº 49, enero 2007.

*“No es el yo fundamental
eso que busca el poeta
sino el tú esencial.”¹³⁴*

¿Cómo se define ese estatuto de pre-intencionalidad desde la fenomenología elaborada por Gadamer? Gadamer elabora y renueva una herramienta metodológica con larga tradición en el análisis de los propios textos filosóficos. Nos referimos, cómo no, a la hermenéutica. Terminó que deriva de la habilidad comunicativa del dios Hermes para poner en contacto a los hombres con los dioses. Una transferencia de un mundo a otro que halla en la comprensión, en la libertad creadora del intérprete, una manera de "hacer ver" que va más allá de la mera traducción; conservando, a su vez, la responsabilidad histórica de la condición humana. “Hermenéutica” es una noción cuya tradición se remonta a la Grecia clásica, pero hoy se sitúa en la tradición científica de la época moderna, es decir, con la génesis del concepto moderno de método y de ciencia. Por ello, porque justifica teóricamente sus conclusiones, reclama la universalidad para la experiencia de la verdad hermenéutica, que no se diluye por completo en la objetividad o en la objetivación construida por la ciencia metódica. Para la hermenéutica, la verdad, tal y como expone en su obra más conocida, “Verdad y método”¹³⁵, no es algo que se pueda objetivar y verificar definitivamente, ni algo que pueda codificarse y encerrarse en la forma de un enunciado. Entre la objetividad del “método” científico y la experiencia subjetiva, la hermenéutica halla en la comprensión un punto intermedio para las humanidades, una “tercera vía”:

“La objetividad de la ciencia del arte o de las ciencias de la literatura, que mantiene todo su peso como esfuerzo científico, queda sujeta en todo caso a la experiencia del arte o de la poesía (...) Es cierto que cabe considerar todo conjunto enunciativo en su estructura lógica: siempre se pueden aplicar las reglas de la gramática, la sintaxis y las leyes de la lógica a contextos de discursos y de pensamiento. Pero rara vez satisface un contexto de discurso vivo las estrictas exigencias de la lógica enunciativa (...) El modo efectivo del lenguaje es el diálogo, también el diálogo del alma consigo misma, que es como platón define al pensamiento (...) en este sentido la hermenéutica como teoría de la comprensión y del consenso ostenta la máxima generalidad. No considera cada enunciado meramente en su valor lógico, sino como respuesta a una pregunta; pero esto significa que el sujeto que comprende debe comprender la pregunta, y como la comprensión ha de alcanzar su sentido desde su historia motivacional, tiene que trascender

134 Machado, A.; Poesías completas, op. cit. “Proverbios y cantares”, XXXVI.

135 Gadamer, H-G.; Verdad y Método, fundamentos de una hermenéutica filosófica (2 vol. 1960 y 1986), ed. Sígueme, Salamanca, 2002.

por fuerza el contenido enunciativo expresable lógicamente.”¹³⁶

Puede que el método hermenéutico también este plagado de condicionamientos subjetivos, ideológicos y culturales -como se le critica a la práctica científica desde posicionamientos relativistas o post-modernos-, pero la hermenéutica todavía no se ha dejado deslumbrar por la técnica y por lo tanto todavía no ha perdido su cercanía con la realidad humana, ni su capacidad para la escucha y el diálogo. Es en el diálogo donde los " verdades" dejan de ser " funcionales" y empiezan a adquirir sentido. (Siguiendo una línea wittgensteniana) Es el uso del lenguaje lo que libera a los conceptos de ser pura abstracción instrumental. Lo mismo sucede en la expresión artística y en los estudios estéticos, donde el método hermenéutico tiene una misión importante y destacada. Para Gadamer, es un error enjuiciar las obras de arte según criterios puramente “estéticos”, pues le arrebatan a la obra su dimensión de verdad y situación vital. La distinción “estética” es una abstracción impuesta por el monopolio de la verdad que la moderna metodología científica pretende tener. En el enunciado estético, en la expresión poética, tanto el artista como el público está permanentemente conectados a lo que le rodea, la atención de sus sentidos es total. En ese ámbito, la palabra adquiere una dimensión especial, como canal de la verdad. La “estética” debería convertirse en una “hermenéutica”, en una reelaboración de una experiencia de la verdad. El intérprete debe desaparecer y dejar hablar al texto.

“Al preguntar por la esencia de la verdad o por el sentido del ser, Heidegger sigue hablando, según Derrida, el lenguaje de la metafísica, que considera el sentido como algo que está ahí y que es preciso encontrar. Nietzsche fue en esto más radical, según el mismo Derrida. Su concepto de la interpretación no significa la búsqueda de un sentido preexistente, sino la posición de sentido al servicio de la “voluntad de poder”. Sólo así se destruye realmente el logocentrismo de la metafísica (...) Lo que yo procuré a mi vez no olvidar el límite que va implícito en toda experiencia hermenéutica del sentido. Cuando acuñé la frase: “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”, la frase dejaba sobreentender que lo que es, nunca se puede comprender del todo.”¹³⁷

Al renovar la vigencia de la pregunta por la verdad y sobre los límites del lenguaje, lo que Gadamer pone de manifiesto es una vuelta del lenguaje de la ciencia al lenguaje de la vida, de las ciencias empíricas a la experiencia de “mundo vital”, de la comprensión a la precomprensión; de un análisis textual, si se quiere, a un análisis pre-textual, tal y como apuntan las teorías

136 Gadamer, H.-G; Antología, ed. Sígueme, Salamanca, 2001, “hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica” (1968).

137 Ibid., del artículo “texto e interpretación (1983)”.

cinematográficas que adoptan metodologías de raíz fenomenológica en sus interpretaciones. Frente a deletrear o construir el film, Gadamer aboga por construirlo desde su temporalidad. El objetivo de la hermenéutica en relación al arte es posibilitar la comunicación, desenredar el entramado epistemológico que oculta:

“La tarea de la hermenéutica es tender un puente sobre la distancia humana que hay entre la mente de una persona y otra; la experiencia del arte se sale de ese ámbito (...) La realidad de la obra de arte y su fuerza expresiva no se deja limitar al horizonte histórico original, siempre tiene su propia presencia (...) Más aún, su presencia actual hace que la obra se convierta en lenguaje. Todo lo que importa es la manera en que se diga algo. Pero esto no significa que se reflexione sobre lo que constituye el medio para el decir. Todo lo contrario (...pues...) la intuición genuina tiende hacia lo dicho.”¹³⁸

A parte de su “mensaje” epistemológico, toda obra oculta una reflexión sobre lo que eres y lo que debes ser, es la finalidad oculta de todo texto. Hay una frase de Gadamer que muestra su compromiso ético y nos gusta repetir:

“Lo que la obra de arte pone al descubierto, en un estremecimiento gozoso y terrible, no es únicamente “tú eres esto”; nos dice también: “tú tienes que cambiar tu vida”¹³⁹”.

El “método” genealógico y su aplicación en la teoría cinematográfica:

“¿En qué condiciones se inventó el hombre esos juicios de valor que son las palabras bueno y malvado?, ¿y qué valor tienen ellos mismos?” (...) Fue entonces la primera vez que yo saqué a la luz aquellas hipótesis genealógicas.”¹⁴⁰

Nietzsche fue el creador del "método" genealógico en filosofía; así lo introdujo en su única investigación con apariencia sistemática: "La genealogía de la moral". Allí, Nietzsche se sirvió de este método para responder, mediante tres tratados ("bueno y malvado, bueno y malo", "culpa, mala conciencia y similares" y "¿qué significan los ideales ascéticos?"), a preguntas sobre el origen de nuestras actuales concepciones morales sobre el bien y el mal. El "método" genealógico que allí se

138 Ibíd., artículo: “la estética y la hermenéutica (1964)”.

139 Ibíd.

140 Nietzsche, F.; La genealogía de la moral (1887), ed. Alianza, Madrid, 1998, p. 24 y 25.

originó influyó enormemente en el desarrollo del "método" hermenéutico que acabamos de ver. Sin embargo se diferencian en lo esencial: la hermenéutica fenomenológica parte del diálogo horizontal con el fenómeno, del lenguaje como "principio" trascendental; mientras que la hermenéutica genealógica ejerce, lo que posteriormente se llamará, una "deconstrucción" de los hechos, en los que el lenguaje juega un papel de base igualmente tergiversador y por ello es principalmente lo que debe ser deconstruido.

*"Estos tres tratados son tres obras maestras de la interpretación. Para realizar una interpretación hace falta, sin embargo, un arte de la misma, es decir, una hermenéutica. (...) La interpretación es algo que a Nietzsche le viene de su pasado de filólogo, pero que él luego transpone a la filosofía. En sus manos, sin embargo, la interpretación adquiere un sentido radicalmente nuevo. No se trata sólo de examinar críticamente la verdad o falsedad de unas determinadas proposiciones, sino de desenmascarar ilusiones y autoengaños, es decir, de sospechar de aquello que se nos ofrece como verdadero. (...) En el caso de Nietzsche, puesto que su problema básico en era el problema del valor; o, sea se quiere, el de la transvaloración de todos los valores, su método de sospecha tenía que ser cabalmente la genealogía. La genealogía es, como muy bien ha visto G. Deleuze, "valor del origen de origen de los valores. La genealogía se opone al carácter absoluto de los valores y a su carácter relativo o utilitario. La genealogía significa el elemento diferencial de los valores, del cual deriva su valor mismo. La genealogía quiere decir, pues, origen y nacimiento, pero también diferencia con distancia en el origen". "*¹⁴¹

Nietzsche hizo otra aportación "metódica" a la filosofía, un complemento perfecto a la genealogía. Se trata de ver la filosofía como una auténtica herramienta, concretamente un martillo o como él lo llama "un instrumento para medir verdades". La deconstrucción postmoderna encuentra en el "filosofar a martillazos" su origen genealógico. Es decir, la filosofía como herramienta crítica no preocupada por demostrar, sino por mostrar la falsedad en lo que siempre se ha tenido por verdad indiscutible, la falsedad de los ídolos hegemónicos de una cultura.

"Otra forma de curación, que a veces me resulta incluso más apetecible, es someter a examen profundo a los ídolos... En el mundo hay más ídolos que realidades: este es el "mal de ojo" y el mal de oído" que tengo yo para este mundo... Ir haciendo preguntas a base de golpearlos con el martillo, y oír tal vez, como respuesta, es el conocido sonido a hueco que revela unas entrañas llenas de aire, representa una delicia para quien tiene otros oídos detrás de los oídos, para este viejo psicólogo y cazador de ratas que soy, ante quien tiene que dejar oír su sonido

141 *Ibíd.* p. 15-16, del prólogo de A. Sánchez Pascual.

precisamente aquello a lo que le gustaría permanecer callado.”¹⁴²

Desde esta óptica, una investigación genealógica es una investigación sobre la procedencia de algo: ideas científicas, prejuicios morales, ideas políticas, cánones de representación,... De algún modo, un desplazamiento histórico del "a priori" trascendental kantiano, hallar las condiciones históricas que posibilitaron eso; pero también sus condiciones psicológicas, y es aquí donde el olfato del arqueólogo debe agudizarse, como el de un auténtico rastreador. En este cruce entre la psicología y la historia, la genealogía parte con el objetivo de esclarecer los puentes ocultos que ligán el momento actual de nuestra historia con el pasado. Es decir, comprender la realidad que allí se vivió y que determinó de alguna manera la realidad que nosotros vivimos. Comprendernos, esto es, como un proceso. Las verdades también como procesos, teniendo en cuenta su doble naturaleza: histórica y psicológica.

Como dice Foucault, cuyo “método” arqueológico es deudor de éste, una genealogía no consiste en averiguar qué significa algo en sí, sino averiguar quién habla y qué se designa¹⁴³; es decir, poder señalar el estatuto desde el cual se genera el orden de los referentes. Por lo tanto, la genealogía, como ya hemos dicho, se opone a una fenomenología: no se estudia al fenómeno, ni la intencionalidad del sujeto, sino las condiciones históricas y psicológicas de un colectivo que lo ha hecho posible.

La arqueología de Foucault pretende reunir en su actividad, tanto los discursos analítico-formalista sobre el significante, como las interpretaciones continentales sobre el sentido. Y del mismo modo que la genealogía, descubrir el "a priori" histórico y general de cada uno de sus saberes.¹⁴⁴

Foucault parte de la idea de que el poder produce lo real, de que es, por así decirlo, el estatuto desde el cual se dirige en la representación, como si el mundo fuera una película y nosotros los intérpretes de guión preestablecido, pero ajenos al ámbito de la producción o de la dirección. El foco de interés de la filosofía de Foucault se dirige hacia aquello que reificado o normalizado subyace en nuestra realidad. Ver cómo se ha producido su sentido y subvertirlo:

“...yo diría que mi máquina es buena no porque transcriba o suministre un modelo de lo que pasó, sino porque el modelo que efectivamente da es tal que permite que nos liberemos del pasado”¹⁴⁵

142 Nietzsche, F.; El ocaso de los ídolos (o cómo filosofar a martillazos), (1888), ed. Busma, Madrid, 1984, p. 41-42.

143 Foucault, M.; Las palabras y las cosas (1966), op. cit. p. 298.

144 Ibíd., p. 309.

145 M. Foucault: la verdad y las formas jurídicas, Gedisa, Barcelona, 1980; Citado en Deleuze, G.; Foucault, Ed. Paidós, Barcelona, 1987. Del prólogo de M. Morey.

Tanto la genealogía como la arqueología se presentan como un minucioso análisis histórico donde el investigador debe evitar dejar su huella. Debe de ser, en este sentido, un análisis tan aséptico como el que pretenden los científicos en su laboratorio. Foucault se esconde en su obra, y nos la presenta como un discurso antes que como el resultado de un pensamiento.

*“...se quería nómino en la escritura, prohibiéndose apelar a una conciencia que precede a la mano que escribe y empecinándose en pormenorizar todos y solos sus procedimientos de escritura al modo de precauciones metodológicas”.*¹⁴⁶

El "método" arqueológico también es una suerte de hermenéutica. Como disciplina filosófica, y no solamente histórica, no puede contentarse con seguir a través de la sucesión del tiempo el hilo de los acontecimientos y los saberes. Tampoco basta con conocer los hechos anteriores y posteriores; éstos, por sí solos, no explican de dónde ha venido algo y lo que esté algo ha aportado de nuevo. Hace falta interpretar los hechos, dotarlos de sentido. También, como ya hemos mencionado en alguna ocasión, se trata, como la propia genealogía, de una "actualización" del criticismo kantiano. Una actualización realizada en base a las demanda de la cultura, de la "episteme" el siglo XX.

*“La historia del saber no puede hacerse sino a partir de lo que le fue contemporáneo y, ciertamente, no en términos de influencia recíproca, sino en términos de condiciones y de a priori constituidos en el tiempo.”*¹⁴⁷

Sólo en este sentido, un arqueología puede dar cuenta del orden actual de una cultura, de su ciencia, de su economía, de su literatura... El "método" arqueológico consiste en comprender de una cultura, de un "paradigma", de una "episteme", la relación entre sus manifestaciones y lo que las hizo posibles; es decir, deconstruir para construir la manera en que pudo funcionar este conjunto. También es una especie de “ajuste de cuentas” con la cultura, la historia y los significados que damos a las cosas. El "método" arqueológico es una reescritura de la historia. Pero en vez de tomar como datos únicamente los documentos, los archivos y textos de la época como hilo conductor, hay que reconstruir el trasfondo epistémico (histórico y psicológico) que los ha hecho posibles. Da forma a la retícula en la que interaccionaban los actos y las ideas, quizá aparentemente contradictorios, pero consecuentes con la cultura que los estaba haciendo posibles. Es la retícula, donde cada sujeto proyecta su voluntad de poder, su fuerza que entra en colisión con otras fuerzas;

146 Deleuze, G.; Foucault, op. cit. del prólogo de M. Morey.

147 Foucault, M.; Las palabras y las cosas (1966), op. cit. p. 206.

produciendo, repetimos, un efecto de superficie a veces paradójico, y que a pesar de ser consecuente no deja de reflejar el carácter azaroso de la estructura que lo ha hecho posible. Desde esta óptica, El análisis arqueológico revela que las preguntas de cada cultura, los debates que desde ella se generan, son el producto de un cruce entre el eje de la significación, del lenguaje y de la representación y el eje de los acontecimientos suscitados por determinadas experiencias con lo real.

“Es muy posible escribir una historia del pensamiento clásico tomando como puntos de partida o como temas estos debates. Pero con ello no se hará más que la historia de las opiniones, es decir, de las elecciones hechas según los individuos, los medios, los grupos sociales; y va implícito en ello todo un método de investigación. Si se quiere intentar un análisis arqueológico del saber mismo, no son pues estos célebres debates los que deben servir como hilo conductor y articular el propósito. Es necesario reconstituir el sistema general del pensamiento, cuya red, en su positividad, hace posible un juego de opiniones simultáneas y aparentemente contradictorias. Es esta red la que define las condiciones de posibilidad de un debate o de un problema, y es ella la que porta la historicidad del saber.”¹⁴⁸

Esta tradición genealógica o arqueológica fue retomada – quizá de forma velada, inconsciente, fruto de compartir una misma "episteme" cultural –, por aquellos teóricos del cine que cuestionan la naturalidad del lenguaje cinematográfico e incluso, en sus prácticas, buscan una estética alternativa. La propia tradición de Hollywood cuestionó y cuestiona su clasicismo estético; esto es, antes y después de establecerse como modelo dominante. Teóricos como Noël Burch, Tom Gunning, Jorge Dana, Charles Musser, André Gaudreault o Barry Salt (también en cierta medida Georges Sadoul) han cuestionado el historicismo evolucionista de la representación, la visión convencional según la cual la historia del cine es la historia de la evolución propia de todo lenguaje. Para estos autores, el llamado "cine primitivo" muestra ya síntomas de un descontento con los modelos narrativos generados desde la industria.

"Burch habla de un "modo de representación primitivo" (MRP) internacional como práctica dominante desde 1894 hasta 1914, cuyo estilo era no lineal, antipsicológico y discontinuo. Tom Gunning describe los cascos de la estética no lineal de lo que él denomina " cine de atracciones", muy activo antes de 1908, cuya estética era más exhibicionista que voyeurística, más cercana al circo y al vodevil que al futuro cine narrativo dominante"¹⁴⁹

Estas genealogías del cinematógrafo también demuestran que el realismo dramático estricto

148 Foucault, M.; Las palabras y las cosas (1966), op. cit. p. 81.

149 Stam, R.; Teorías del Cine, op. cit, pp. 185-186.

nunca fue el único modelo disponible, tal como puede comprobarse las películas de humor de Chaplin o los Hermanos Marx, y sus contienda representaciones contra la lógica y las leyes de causa y efecto. De hecho, todos los ejemplos que muestre momentos de tensión en el seno del paradigma dominante, sus intersticios, sus aberraciones y anomalías,...; en definitiva, los ejemplos subversivos que proponer alternativas al sistema son altamente cotizados en todo proceder arqueológico, pues ayudan a entender los acontecimientos originarios que marcaron las mutaciones características propias de una nueva "episteme".

*"En "Propositions" (1974) Burch y Jorge Dana rastrearon la historia del cine a la búsqueda de películas ejemplares que socavasen los códigos ilusionistas dominantes (...) Tras los pasos de Comolli/ Narboni, Burch / Dana también esbozaron un espectro ideológico que va de las películas que reproducen escrupulosamente los códigos dominantes a las que los subvierten sutilmente"*¹⁵⁰

Estos ejemplos se hayan en las películas de vanguardia (la construcción del espacio en el expresionismo alemán, la autoreflexividad de la cámara en el constructivismo soviético, las discontinuidades temporales en el surrealismo hispano-francés,...)¹⁵¹, en la estilización manierista del clasicismo de Hollywood (las personalizaciones hiperbólica de Welles, los héroes problemáticos del cine negro, el western freudiano de Ray,...)¹⁵², en los filmes contraculturales (Anger, Anderson, Wajda, Cassavetes, Wexles, Warhol, ...)¹⁵³, por no mencionar las "nuevas olas" multiculturales (Trnca y Chytilová en Checoslovaquia, Sembéne y Kabore en Senegal, Rocha en Brasil, Kalatozov en Cuba, Farrokhzad en Oriente medio, los documentales de Tsuchimoto y Hara en Japón,...)¹⁵⁴; ejemplos subversivos que se prolongarían en el tiempo más allá de nuestros días, y cuya existencia obliga a una reformulación de las concepciones clásicas aristotélicas de "narratividad" y "representación". Ejemplos como estos no se adaptan a la lógica histórica del cine tal y como es planteada desde su modelo hegemónico, el cine industrial de Hollywood. Para el teórico-arqueólogo, estas cinegrafías demandan otro tipo de reconstrucción histórica sobre los modos de visión y de recepción, e incluso en cuanto al modelo de producción.

Uno de estos nuevos enfoques históricos fue el que realizó el ya citado Noël Burch en "El tragaluz del Infinito" (1980). Como el mismo autor indica se trata de una "contribución a la

150 Ibíd., p. 186.(Burch, Jorge, "Propositions", Aftennog, n°5, 1974)

151 Albera, F.; La Vanguardia en el Cine, ed. Manantial, Buenos Aires, 2010.

152 Requena, J. G.; Clásico, Manierista, Post-clásico, los modelos del relato en el cine de Hollywood, ed. Castilla, Valladolid, 2007.

153 Vogel, A.; Film as a Subversive Art, ed. Random House, New York, 1975.

154 Cousins, M.; Historia del Cine, ed. Blume, Barcelona, 2008; Shoat, E, Stam, R. "Cine, multiculturalismo y medios de comunicación", ed. Paidós, Barcelona, 2002.

genealogía del lenguaje cinematográfico"; esto es, una contribución para empezar a mostrar al mundo académico u especializado lo que puede dar de sí este método, por otra parte tan poco transitado.

Como hemos dicho, fue Nietzsche quien sentó las bases de este nuevo "método", definiéndolo como un cruce entre lo histórico y lo psicológico. Burch, consciente o inconscientemente, retoma esta idea. Sin embargo, en él el método también adquiere un cariz de carácter materialista e incluso marxista: cuando Burch nos habla de analizar la historia del cine, se refiere a analizar las acciones prácticas que lo configuran. Desde esta óptica, Burch abandona los presupuestos estructuralistas: el cine en sí ya no tendrá que ver con ser o no ser un lenguaje, tal como se ve desde la metodología lingüística; sino con el modelo de producción y representación que ha hecho posible la forma hegemónica del cine tal y como la conocemos. Éstos y no aquellos muestran los mecanismos profundos del cine. Para Burch, la construcción cultural del cine como arte consiste en un conjunto de operaciones controlables y sistemáticas. Desde esta metodología ya no se recurrirá como antes al concepto "lenguaje cinematográfico", sino a la expresión "Modo de Representación Insitucional" (MRI), más afín con esta metodología, abierto a acoger determinaciones tanto históricas, económicas como ideológico-políticas.

"Se trataba de demostrar que el "lenguaje" del cine no tiene nada de natural ni de eterno, que tiene una historia y que está producido por la historia"¹⁵⁵

A través de esta alianza de coordenadas nietzscheano-marxistas, su genealogía del cine distingue entre una infraestructura (*"la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico"*¹⁵⁶, pero también económico) y una superestructura ("el efecto diegético", "la ilusión de realidad"), como efecto de aquella. La tesis / hipótesis de Burch es que en los años que van de 1895 a 1929 se constituyó un MRI que fue enseñado como "lenguaje cinematográfico"; esta enseñanza ha sido interiorizada y normalizada como natural dentro de las sociedades industriales. Por lo tanto no se trata de que cada autor hable su idioma, o sea un "habla" de un mismo "lenguaje". Sino que hablar del cine en términos de lenguaje es reducirlo a su representación signica y, por lo tanto, anularlo como arte. Cuando el cine es un lenguaje, no es arte. Por otro lado, los lenguajes no pueden producir un sentido de "per se", y el cine si lo hace, por lo tanto un no es un lenguaje.¹⁵⁷

155 Burch, N.; El tragaluz del infinito (1980); op. cit. p. 17 Si bien es cierto que partimos de esta premisa histórica, en esta tesis vamos a intentar mostrar que sí hay algo "eterno" en el cine, tanto a nivel de la producción diegética (la intencionalidad ético-política) como a nivel del efecto diegético (fundamentado en un pensamiento simbólico).

156 Ibíd., p. 12 (del prólogo de Santos Zunzunegui).

157 Tomando como partida la hipótesis de Burch, desde esta investigación consideramos que cada imaginario

Como ocurre con Foucault, se trata de comprender cómo se construyen los saberes en la historia para así "deconstruirlos", "arqueologizarlos". Se trata de entender las escrituras filmicas dentro del flujo de la historia, de desnaturalizar la experiencia del lenguaje audiovisual. Burch, al remontarse a los inicios genealógicos del cine, se sitúan en una época donde la industria cinematográfica, tal y como la conocemos, no existía realmente. El MRI es el modo de representación que caracteriza a esta institución, es un modo agradar a los gustos burgueses, adormecer a las masas populares y desinformar al resto de espectadores. La genealogía vuelve a ser utilizada como método de denuncia: del pensamiento único, del orden preestablecido, del sistema generador de súbditos del capital. No obstante a esta colonización del imaginario, Burch no pretende restar mérito a los logros obtenidos por la representación institucional, pues sería echar por tierra más de la mitad de la historia del cine. Por lo tanto, su exposición no se dirigen a denunciar el cine como práctica alienante ni a glorificar la existencia de un paraíso perdido, sino a construir las bases históricas para nuevas prácticas contestatarias capaces de elaborar estéticas alternativas. De este modo, vuelve a demostrarse la importancia de la función teórica en el cine, capaz de abrir los ojos de muchos realizadores respecto a sus praxis. Una buena relación entre teoría y praxis es esencial para conocer lo que el cine "hace" con nosotros y lo que nosotros podemos hacer con él.

En resumen, podría decirse que para Burch, el cine, o utilizando sus palabras, "el proceso diegético" se divide en dos: la producción diegética y el efecto diegético; y por tanto son dos básicamente sus niveles de estudio. Queremos ver ahí también los dos ejes que posibilitan ese proceso: el histórico-marxista (ejemplificado en el análisis de las condiciones materiales de producción) y el psicológico-nietzscheano (caracterizado por el análisis de las condiciones espirituales de recepción); pero no como mecanismos que actúan por separado, sino integrados en un circuito cerrado de operatividad, donde el colectivo-productor es también colectivo-espectador de los trabajos que produce.

cinematográfico genera una producción de sentido: el imaginario industrial contribuye al mantenimiento del "status quo", el imaginario de autor a la emancipación respecto ese "status quo", el imaginario documental contribuye a reubicar las personas y las culturas dentro del "status quo", pero reformándolo, haciéndolo más justo. Consideramos las tres prácticas necesarias para el equilibrio social.

EL CINE (PROCESO DIEGÉTICO)	
Condiciones (materiales) de producción	Condiciones (espirituales) de recepción
<i>Producción diegética</i>	<i>Efecto diegético</i>
En el nivel del emisor	En el nivel del receptor
La película y su confección	El sujeto/colectivo-espectador
Análisis histórico	Análisis psicológico
Datos objetivos	Interpretaciones subjetivas
Ciencias Humanas	Ciencias post-humanas
Historia, sociología, economía, lingüística,...	Filosofía, psicoanálisis, pensamiento simbólico, etnografía,...

Todo canon de representación (primitivo, institucional, autoral,...) se constituye tanto psicológicamente como históricamente, dando respuesta a los intereses simbólicos y económicos de cada cultura. En una cultura como la occidental prevalecerán los intereses económicos capitalistas propios de la industria y los gustos estético-simbólicos de la media y alta burguesía. En una cultura popular, por ejemplo, como la andina, el cine responderá a otras coordenadas, su sistema de producción se basará en el trabajo horizontal del colectivo y su preferencias estéticas enaltecerán la simbología específica de la comunidad: su historia, sus leyendas, el contacto con la “madre” tierra, ...

"El cine burgués en sus mejores obras, es el cine de autor que nos transmite una visión subjetiva de la realidad y del director que intenta seducirnos con su mundo propio (...) Es también el cine del protagonista principal, del héroe complejo o simple. Es el cine del individuo y del individualismo (...) Dentro del sistema económico en que anida la burguesía, el margen de la supuesta libertad que cree manejar un creador es delimitado por las exigencias de la rentabilidad, que a su vez están vinculadas a los hábitos y apetencias del público que esas mismas exigencias económicas han terminado por crear (...) Tenemos un público mal habituado, profundamente distorsionado y corrompido, cuya actitud ha quedado casi a un nivel de reflejos condicionados (...) Este método no nos interesa más. El hombre no puede ser ajeno a la historia de su pueblo. (...) Dentro de este contexto pierde sentido el punto de vista de un

*individuo, termina por ser obsoleto. Son las masas las que protagonizan la historia. Se siente y evidencia que es vital unirse, marchar juntos y crear con el pueblo (...) El arte popular es arte revolucionario, es arte colectivo y en él siempre encontraremos la marca del estilo de un pueblo, de una cultura que comprende a un conjunto de hombres con su general y particular manera de concebir la realidad y con su estilo de expresarla”.*¹⁵⁸

El MRI es, por lo tanto, no sólo el efecto diegético de un modelo económico, sino también el proceso de constitución de un sujeto "espectador"; al cambiar ese proceso, cambia también el imaginario audiovisual de una cultura. A nivel mundial, el cine ha reflejado en su historia ser el producto de la adecuación del MRI a especificidades locales, pero no sin dejar por ello de trastocar los valores estéticos y morales de las culturas e imaginarios “colonizados” (el envilecimiento de la mentalidad popular es necesario para los intereses del mercantilismo). El “método” genealógico, en su labor deconstructiva de la historia, tiene como objetivo señalar los momentos en que esos cruces se hicieron posibles, describir cómo eran antes y despertar la conciencia de cómo fueron después.

El “método” rizomático y su aplicación en la teoría cinematográfica:

*“La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa, cuya imagen reproduce de forma significativa (mimesis, mimetismo, señuelo, etc.) Pero eso sólo es válido al nivel de los estratos -paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro-. Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir; devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos. (...) No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significativo alguno(...) Los esquemas de evolución ya no obedecerían únicamente a modelos de descendencia arborescente que van del menos diferenciado al más diferenciado, sino también a un rizoma que actúa inmediatamente en lo heterogéneo y que salta de una línea ya diferenciada (...) Comunicaciones transversales entre líneas diferenciadas que borran los árboles genealógicos.(...) el rizoma es una anti-genealogía.”*¹⁵⁹

158 Sanjinés, J y Grupo Ukumau; Teoría y práctica de un cine junto al pueblo, ed. Siglo XXI, 1979, pp. 74-80.

159 Deleuze, G. y Guattari, F.; Mil mesetas (1980), ed. PreTextos, Valencia, 2000, p. 16 (cap. 1 “Rizoma”)

Utilizamos la expresión "método rizomático" para caracterizar el "método" filosófico de Deleuze. Si cuando hablamos de filosofía ya es raro utilizar la palabra "método", en este caso es doblemente raro. Deleuze posiblemente sea el filósofo más asistemático, por eso más que de "método" deberíamos hablar de "pensamiento rizomático". Para hacerse una idea del corpus deleuzeano hay que componer un "todo" con cada una de sus obras, la mayoría "agenciamientos" de discursos de otros filósofos, músicos, pintores, cineastas... Aunque su reflexión desemboque en una anti-genealogía, su pensamiento parte, como ya hemos comprobado anteriormente, de la crítica nietzscheana a la modernidad. De ahí elabora su metafísica post-moderna, del efecto óptico e ilusorio del "ser", de la diferencia y la repetición, de las dos series heterogéneas, como las de Apolo y Dioniso, que sólo convergen en un simulacro¹⁶⁰. En el plano del pensamiento, el rizoma sería, para la consciencia, el efecto de superficie de la diferencia misma. Es desde esta ontología que Deleuze piensa el cine: el ejemplo perfecto del fenómeno como "fantasmofísica".

Consideramos que la culminación de todo ese proceso de asimilaciones y devenires, de "agenciamientos" de reflexiones y de mundos de otros pensadores, se halla en la introducción a "Mil mesetas"; allí se muestra, en el contenido y en la forma (en cuerpo y alma), el ejemplo del pensamiento rizomático; que es presentado a partir de 6 principios generales: 1 y 2) Principios de conexión y de heterogeneidad, por los que cualquier punto puede conectarse en siempre con cualquier otro, desechando de esta manera la estructura arbórea de la genealogía; 3) Principio de multiplicidad, pues en el rizoma no existen ni el sujeto ni el objeto, sino sólo agenciamientos, devenires, cambios de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones; así se diferencia de las "pseudo-multiplicidades adolescentes"; 4) Principio de ruptura significativa, pues un rizoma no puede ser definido a través de cortes o de objetivaciones, y sólo puede "romperse" a través de una línea de fuga generada por él mismo, así, más que "romperse" se reorganiza; 5 y 6) Principios de cartografía y calcomanía, pues todo rizoma es ajeno tanto a una idea de eje genético como a una de estructura profunda, ambos considerados, desde el pensamiento rizomático, modelos de calco, reproducciones hasta el infinito; el rizoma, por su parte, es cartográfico, no en el sentido de acotar el territorio, sino en el de hacérselo suyo, hacerse un lugar en él, no en el de reproducirlo, sino en el de reinventarlo, tal es la lógica rizomática del mapa: mantener experiencias sobre lo real.

“El mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza. Ni el cocodrilo reproduce el tronco de un árbol, ni el camaleón reproduce los colores del entorno. La Pantera Rosa no imita nada, no reproduce nada, pinta el

160 O como las dos series heterogéneas de investigación cinematográfica que acabamos de ver con Burch: la histórico-marxista y la psicológico-nietzscheana.

*mundo de su color, rosa sobre rosa, ese es su devenir-mundo para devenir imperceptible, asignificante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga, llevar hasta el final su “evolución paralela”*¹⁶¹

En su acción rizomática de apropiación inmanente, el pensamiento de Deleuze también se agencia de las imágenes del cine, del estatuto de lo filmico. Deleuze habla del cine influenciado por "Las palabras y las cosas" de Foucault.

*“sus estudios sobre el cine, que subyacen de modo casi explícito al análisis de la problemática foucaultiana de lo visible y lo decible... claves, referencias escondidas, autocitas...”*¹⁶²

A ambos les une un interés común: comprender cómo el deseo produce lo real; cómo lo todavía informe, lo aún no generado, lo que aún está naciente en su momento de ambigua indeterminación, pugna por producir el sentido e instaurarlo en la cultura. Es este interés el que le llevará a preguntarse cómo fue posible, qué condiciones de posibilidad se dieron, no sólo para que el cine externalizara un tiempo “perteneciente” al territorio de la conciencia, sino para que se produjera el paso del cine primitivo al cine clásico, y de éste al moderno.

*“Es sabido que las cosas y las personas, cuando comienzan, están siempre forzadas a esconderse, determinadas a esconderse. ¿Acaso podría ser de otro modo? Surgen dentro de un conjunto que todavía no las implicaba, y deben hacer resaltar los caracteres comunes que conservan con el conjunto, para no verse rechazadas. La esencia de una cosa no aparece nunca al comienzo, sino hacia la mitad, en la corriente de su desarrollo, cuando sus fuerzas se han consolidado”*¹⁶³

Del mismo modo, Deleuze se mostraba tímido y vacilante cuando alzaba los primeros muros de su "filosofía del audiovisual". Como sucedía en Foucault, esta teoría quiere convertirse en acción. Se trata de una teoría del cine que no pretende ser una imagen del cine, y quedarse en lo puramente representacional. Quiere ser una herramienta junto a otras herramientas, y como herramienta está creada para ser probada en el exterior, en conexión, heterogeneidad y agenciamiento por otras multiplicidades. No es que este anunciando la muerte de las teorías, sino pugnando por instaurar otra manera de apropiárselas.

161 Deleuze, G. y Guattari, F.; Mil mesetas (1980), p. 18.

162 Deleuze, G.; Foucault, op. cit (del prólogo de M. Morey)

163 Deleuze, G; la imagen-movimiento,, op. cit, p. 15-16.

"hace hincapié en la perspectiva de la experiencia y por lo tanto permite que todos los libros de cine sean leídos como una teoría de la experiencia cinematográfica.¹⁶⁴" (...pues...) "En un libro no hay nada que entender, pero hay mucho que utilizar. No hay nada que interpretar ni significar, sino mucho por experimentar"¹⁶⁵ (...) "hay quienes ponen en duda la utilidad de libros teóricos sobre el cine (...) Godard se complacen recordar que, cuando los que serían futuros autores de la "Nouvelle Vague" escribían, no escribían sobre el cine, no hacían una teoría del cine, sino que escribir era ya su manera de hacer filmes" ¹⁶⁶

La aparición de “La imagen-tiempo” y “la imagen-movimiento” a principios de los 80' (algo así como la distinción entre “imagen cinematográfica clásica” e “imagen cinematográfica moderna”) representó la inclusión de la “filosofía de la diferencia” en el análisis del cine; pasando por un “agenciamiento” de la filosofía de Bergson que interpreta la propia temporalidad de la película como si se tratara de un flujo de la consciencia, de una imagen del pensamiento: sea una imagen del pensamiento clásico (imagen-movimiento) o del pensamiento moderno heredero de la revolución kantiana (imagen-tiempo).

En cualquier caso, lo más sorprendente y su novedad teórica reside en la identificación de la imagen fílmica con la consciencia. De modo que el cine no sólo es capaz de “apropiarse”, a su manera, de la percepción natural consciente (imagen-movimiento) y proyectarla, sino que en su propio evolucionar llega a reflejar, o mejor dicho, a “cartografiar” la manera inconsciente o irracional de la consciencia (imagen-tiempo). Esta especie de isomorfismo entre película y consciencia se entiende mejor si comprendemos que ambas están atravesadas por una duración que les inflinge vida. Una fuerza vital o “élan vital” tal y como expone Bergson en “La evolución creadora”:

"¿Pero qué puede quedar de la materia cuando se suprime todo lo que la determina, es decir, precisamente, la energía y el movimiento? El filósofo debe ir más lejos que el sabio. Haciendo tabla rasa de lo que no es más que un símbolo imaginativo, verá que el mundo material se resuelve en un simple flujo, en una continuidad de fluencia, set en un devenir. Y se preparará así a encontrar la duración real allí donde es más útil encontrarla, en el dominio de la vida y de la consciencia"¹⁶⁷

Una duración “creadora” que recuerda al concepto renacentista-spinoziano de “Natura

164 www.rhizomes.net - Cinema, Affect and Vision Lisa Åkervall; Cine, Afecto y Visión, Lisa Åkervall 2008.

165 Deleuze, G. y Guattari, F.; Mil mesetas (1980), p. 10.

166 Deleuze, G; la imagen-tiempo; op. cit., p. 370

167 Bergson, H.; La evolución creadora (1948) en “Obras escogidas”, ed. Aguilar, Madrid, 1963, p. 754.

Naturans”, al “Prana” o “aliento de vida” hindú y al “Ki” o “la energía universal”, principio ontológico de la filosofía oriental. Lo que aporta la sensación de “vida” al filme es precisamente la transposición de esa energía en forma de duración, formando un todo que une de forma misteriosa (tan misteriosa que sólo puede ser comprendida por otra consciencia), el conjunto de los planos.

*“Lo abierto es muy conocido como una noción poética cara a Rilke. Pero es también una noción filosófica de Bergson. Lo importante es la distinción entre los conjuntos y el todo. Si se confunden, el todo pierde su sentido y caemos en la célebre paradoja del conjunto de todos los conjuntos. Un conjunto puede contener elementos muy diversos, pero no por ello deja de estar cerrado, relativa o artificialmente. Digo “artificialmente” porque siempre hay un hilo, aunque sea muy delgado, que une a ese conjunto con otro mayor, hasta el infinito. El todo es de una naturaleza diferente, pertenece al orden del tiempo: atraviesa todos los conjuntos, y es justamente lo que les impide llevar a término su tendencia, es decir, lo que les impide cerrarse completamente. Bergson no se cansa de decirlo: el Tiempo es lo Abierto, es lo que cambia sin cesar de naturaleza en cada instante. El todo no es un conjunto, sino la perpetua travesía de un conjunto a otro, la transformación de un conjunto en otro”.*¹⁶⁸

Lo más sorprendente que nos dice Bergson quizá es que el todo es espiritual o mental,

*“Quizá el todo progresa a la manera de una conciencia”.*¹⁶⁹

Lo que está claro es que el todo no está dado ni puede darse porque es lo abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo. En la diégesis del film, el todo se identifica con la duración. Por lo tanto, “el todo” no es una entelequia. El todo es lo abierto porque siempre posibilita nuevos cambios, tiene que ver con la libertad creativa del universo. Los todos (pues hay muchos todos, por ejemplo, una persona, una planta, un animal; pero también un libro, una casa, una reunión de amigos), están abiertos a un mundo, a un universo que es el mismo de lo abierto. Todo lo viviente tiene “un abierto” donde el tiempo se inscribe. Pero no es que lo abierto sea una propiedad de los objetos (pues el todo, lo abierto, tendría que definirse por la relación, ya que siempre es exterior a sus términos). Las relaciones pertenecen a un conjunto abierto de elementos. Las relaciones entre dos cosas no pueden ser reducidas a un atributo de una o de la otra, ni a un atributo del conjunto (las dos series heterogéneas devienen una nueva realidad, que

168 Deleuze, G.; Conversaciones (1972-1990), ed. Pre-textos, Valencia, 1995 (Cahiers du Cinema, n.º 352, Octubre de 1983, entrevista con Pascal Bonitzer y Jean Narboni realizada el 13 de Septiembre, completada y redactada por los participantes) www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. p. 48.

169 Deleuze, G; la imagen-movimiento.

pertenece al ámbito de lo real, pero que se traduce en el ámbito de lo tangible gracias a lo abierto). Lo que sí podemos hacer es referir las relaciones a un todo si se concibe este todo como un “continuo” y no como un conjunto dado. Dicho de una forma sencilla: por obra del movimiento en el espacio, los objetos de un conjunto cambian de posiciones; por obra de las relaciones, el todo se transforma o cambia de cualidad.

El todo, un todo a pequeña escala, es la película una vez montada, las relaciones serían los efectos del montaje, así, depende de cómo hagas el montaje tendrás un todo distinto.

*“La duración misma o el tiempo (de la película) es el todo de las relaciones”.*¹⁷⁰

Pongamos que tenemos un conjunto formado por un número finito de elementos. El todo no estará en ese conjunto, el todo será el devenir continuo, sin interrupciones, que pase a través de esos elementos, es más, esos elementos sólo existen por separado a través de mi conciencia, pues son abstracciones, imágenes en un punto intermedio. Mi conciencia crea un todo en el que el número tal finito de elementos es recortado uno por uno por mis sentidos y mi entendimiento, y después de la “fragmentación”, la conciencia misma realiza la síntesis que vuelve a vincular el elemento con el todo. De la existencia de esta síntesis sólo podemos dar cuenta desde la subjetividad, desde lo real, pues en el espacio no está el todo, en el espacio están los conjuntos, el todo (los todos) están en la duración, mejor dicho, como dice Deleuze, son la duración misma en cuánto esta no cesa de cambiar, de devenir múltiple por el simple encuentro con las cosas. Por lo tanto, la duración es algo que, aunque nosotros vinculemos a los elementos, vive, por así decirlo, en otra realidad, como dice Bergson, la duración (que recordemos, es cambio) es idéntica a la conciencia (a la que entonces le iría intrínseco ser, si no cambio, movimiento) y la conciencia sólo existe cuando se abre a un todo. Lo que sucede es que los elementos están en el espacio y ocupan el tiempo, una duración, con que los dota nuestra conciencia, insertando esos elementos en un todo que la conciencia crea.

“El todo atraviesa todos los conjuntos, impidiendo su cierre “total”. Cuando se habla de espacio “en off” se quieren decir dos cosas: por un lado, que todo conjunto determinado forma parte de un conjunto más amplio, de dos o tres dimensiones; pero también que todos los conjuntos se hallan inmersos en un todo de naturaleza distinta, en una cuarta o en una quinta dimensión que varía constantemente a través de los conjuntos que atraviesa, por muy grandes que sean. En el primer caso, se trata de una extensión espacial y material; en el otro, se trata de la determinación espiritual en el sentido de Dreyer o de Bresson. Ambos aspectos no son excluyentes sino complementarios, se alimentan el uno del otro, y en unos casos será uno de

170 Deleuze, G; la imagen-movimiento, op, cit.

*ellos el privilegiado, como en otros lo será el otro. El cine no deja de jugar con estos dos niveles coexis-tentes, y cada uno de los grandes directores tiene su manera de concebirlo y de practicarlo. En toda gran película, como en toda obra de arte, siempre hay algo abierto. Y cuando investigamos de qué se trata siempre resulta ser el tiempo, el todo, tal y como ocurre en las películas de modos muy distintos.*¹⁷¹

Desde esta óptica, cambia la pregunta respecto al cine:

“la pregunta ya no es lo que vemos detrás de una imagen (subtexto), sino más bien, cómo podemos soportar lo que vemos en ella.”¹⁷²

Pensar un texto, una novela: sí, ¿pero una imagen cinematográfica? A pesar del tiempo que ha transcurrido desde su invención, aún sigue siendo un reto, una experiencia límite para las posibilidades de la razón. Deleuze, recogiendo la herencia kantiana, como hicieron Nietzsche y Foucault, también habla de las condiciones de posibilidad de percibir, experimentar y pensar un filme en un sentido previo a las nociones de estructura narrativa.

“Ya no corresponde al modelo de reconocimiento –como el de la visión ordinaria- sino más bien a la “cognición” como la visión visionaria (...) Para Deleuze, la tarea del cine no es “la redención de la realidad física” (S. Kracauer). La tarea del cine no es reflejar la realidad, sino más bien aportar la visión de la misma. (...) El desafío del cine moderno (imagen-tiempo) es restaurar nuestra fe en el mundo, filmándolo “como lo imposible (Lo real) que sólo puede volver como creencia (interpretación guiada por la fe)”. (...) Con la visión visionaria, otra relación con el mundo aparece¹⁷³.”

Deleuze se sirve así del cinematógrafo para evidenciar una tradicional distinción noemática, aquella que opone “saber” a “conocimiento”. Y es que la filosofía, como el arte, tiene más que ver con el saber que con el conocimiento. El conocimiento tiene que ver con el intelecto, con los signos, con el lenguaje. Pero según Deleuze el cine no es ni una lengua ni un lenguaje. El cine, de alguna manera, muestra la condición de posibilidad que tiene la conciencia para llegar a expresarse en forma de lenguaje. El cine, como el pensamiento que se produce en la conciencia, es un correlato del lenguaje:

171 Deleuze, G.; Conversaciones (1972-1990), op. cit., p. 48-49.

172 Ibíd.

173 Lisa Akervall, op. cit.

"consiste en movimientos y procesos de pensamiento (imágenes prelingüísticas), y en puntos de vista tomado sobre estos movimientos procesos (signos presignificantes). Constituye toda una "psicomecánica", el autómata espiritual, o el denunciado de una lengua, que posee su lógica propia. La lengua extrae de él enunciados del lenguaje con unidades y operaciones significantes, pero el propio enunciable, sus imágenes y sus signos, son de otra naturaleza. Sería lo que Hjelmslev llama " materia" no lingüísticamente formada, mientras que la lengua operada por formar y sustancia"¹⁷⁴.

El cine es por lo tanto, similar a las imágenes y a los ritmos que se suceden en la conciencia, y que son la condición de la lingüística. Al "vivir" de manera exterior a la conciencia, el cine, las imágenes cinematográficas, se convierten en algo así como el pensamiento de un autómata. Pero, paradójicamente, el ser humano también "lleva" en su interior, de forma inconsciente, a un autómata.

"El autómata siempre ha tenido dos sentidos coexistentes, complementarios, aun cuando entrarán en lucha. Por un lado, es el gran autómata espiritual que señala el ejercicio más elevado del pensamiento, la manera en que el pensamiento piensa y se piensa él mismo, en el fantástico esfuerzo de una autonomía (...el cine como...) gigante detrás de nuestras cabezas, ludión, maniquí con máquina, hombre mecánico y su nacimiento que pone al mundo en suspenso. Pero, por otro lado, el autómata es también el autómata psicológico, que ya no depende del exterior porque es autónomo pero también porque estaba desposeído de su propio pensamiento, y obedece a una huella interior que se desarrolla solamente en visiones o en acciones rudimentarias (del soñador al sonámbulo e, inversamente, por intermedio de la hipnosis, la sugestión, la alucinación, la idea fija, etc.)" ¹⁷⁵

Por lo tanto, dos autómatas, dos "pensamientos" autónomos: el de las imágenes en la pantalla, pero también el espectador convertido en autómata. La imagen exterior guía el pensamiento inconsciente del espectador y lo convierte en autómata.¹⁷⁶ Como decimos, dos

174 Deleuze, G; la imagen-tiempo; op. cit., p. 347

175 (Son los dos estados extremos del pensamiento, el autómata espiritual de la lógica, invocado por Spinoza y Leibniz, el autómata psicológico de la psiquiatría, estudiado por Janet) Ibid., p. 348-349.

176 Esto nos recuerda a la reflexión de Benjamin sobre los inicios de la fotografía y el descubrimiento de un "inconsciente óptico": "No tenemos ni la más remota idea de lo que ocurre durante la fracción de segundo en la que una persona "aprieta el paso" (...pero la fotografía...) con sus mecanismos de ralentización y ampliación, revela el secreto. Es la fotografía la que nos descubre la existencia de este inconsciente óptico, del mismo modo que el psicoanálisis nos descubre el inconsciente instintivo (...) La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos: distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana. No es difícil, por ejemplo, darse cuenta (aunque sólo sea a grandes rasgos) de la manera de andar de la gente, pero seguro que no sabemos nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. (...) Sólo gracias a ella tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis" Benjamin, W.; Pequeña historia de la fotografía

autómatas, el primero al que se refiere es el autómata de la lógica (el gran autómata espiritual), el segundo el autómata del propio cuerpo (el autómata de la psicología). Esta analogía entre interior y exterior es una de las características que diferencia cine del teatro. Y que convertirá al cine en un arte para las masas, un arte que el poder utilizará para automatizar a las masas. Hoy en día vivimos rodeados de ese automatismo exterior (que es también interior).

"la figura moderna del autómata es el correlato de un automatismo electrónico"¹⁷⁷

Del automatismo analógico del cine se pasó al automatismo electrónico de la televisión, el ordenador, las tablets y los móviles; que amenazan con transformar el cine o matarlo definitivamente. Esta proliferación multipantalla, esta multiplicidad heterogénea de la propia imagen cinematográfica, este automatismo polimórfico...

"...nada vale por sí mismo si no está al servicio de una poderosa voluntad de arte, oscura, condensada, que aspira a desplegarse en movimientos involuntarios que no por ello la constriñen. Ya definimos una voluntad de arte original en el cambio que afecta a la materia inteligible del propio cine: la sustitución de la imagen-movimiento por la imagen-tiempo."¹⁷⁸

Más allá de estos dos modelos, las nuevas imágenes electrónicas deberán ser fundamentadas por otra voluntad de arte, quizá en una especie de prolongación de la imagen-tiempo. Los artistas de hoy tienen en el cine moderno grandes ejemplos de automatismo psicológico (Bresson, Rohmer, Resnais, Ozu,...), ese que se opone al automatismo lógico y sígnico que dirige a las masas, ese que se dirige al inconsciente, a lo irracional, al propio cuerpo. Los nuevos automatismos espirituales y los nuevos autómatas psicológicos depende antes de una estética que de una tecnología. Y por lo tanto, de una filosofía. ¿Cómo volver a hacer rizoma con el cine? Los nuevos aspirantes a cineastas deberán volver a preguntarse cuáles solas fuerzas que trabajan en las imágenes electrónicas, qué nueva duración imponen, cuáles son los nuevos signos que invaden la pantalla, cómo afectan éstas a la conciencia y al orden del pensamiento, cómo devienen en nosotros y cómo nosotros podríamos, verdaderamente, devenir en ellas (¿será éste el tránsito – línea de fuga – que va del “espectador” al “autor-productor”?).

* * *

(1931) en Benjamin, W.; Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia, ed. taurus, Madrid 1973, p. 65-67.

177 Deleuze, G; la imagen-tiempo; op. cit., p. 351.

178 Ibíd., p. 352.

Damos así por terminada la exposición de nuestra caja de herramientas “filosóficas”. Como suele decirse, no están todas las que son, pero sí todas las que están. Siguiendo con los juegos de palabras, nos han servido para mostrar que no todo lo científico es verdad ni toda la verdad únicamente científica. Fuera del mapa dogmático de la ciencia está el territorio de la aventura humana, mucho más grande e inabarcable, y que demanda igualmente ser interrogado. Cada una de estas herramientas “sirve” (pues la filosofía también sirve) para investigar, desde la libertad que no es conferida a otros métodos, una zona de ese gran territorio; de este modo puede ofrecer a la sociedad algún tesoro allí encontrado.

Entre estas herramientas para erosionar y buscar tesoros, tiene un protagonismo destacado dentro de este trabajo el pensamiento simbólico. El motivo de no mostrarlo en esta pequeña caja, es que va a presentarse él mismo a lo largo de toda la investigación. Vemos en el pensamiento simbólico el “método” más olvidado de la filosofía, este “desprecio” quizá se deba a su voluntad de “socializarse” con los nuevos tiempos; cuando en realidad fue el mismo el que la dio forma en sus orígenes, a través del mito.

“Si se remontan algunos siglos antes del cartesianismo, se percibe una corriente aún más profunda de iconoclasia, corriente que repudiará la mentalidad cartesiana. Esta corriente es vehículo, del siglo XIII al XIX, para el conceptualismo aristotélico o más exactamente para la variante ockhamista y averroista de este último. La Edad Media occidental retoma por su cuenta la vieja querella filosófica de la antigüedad clásica. El platonismo, tanto grecolatino como alejandrino, es una filosofía de “cifra” de la trascendencia, es decir, implica una simbólica. Ciertamente, diez siglos de racionalismo han corregido, a nuestros ojos, los diálogos del discípulo de Sócrates donde no leemos ya sino las premisas de la dialéctica y la lógica de Aristóteles, incluso del matematicismo de Descartes. Pero la utilización sistemática del simbolismo mítico y aún de juegos de palabras etimológicos, por parte del autor del Banquete y del Timeo, basta para convencernos de que el gran problema platónico era el de la reconducción de los objetos sensibles al mundo de las ideas, el de la reminiscencia que, lejos de ser una vulgar memoria, es por el contrario una imaginación epifánica.”¹⁷⁹

Se habla de la verdad que esconde el mito, pero no de la verdad del universo simbólico que lo sustenta. Precisamente eso es lo que creemos que hace el símbolo: sustentar el pensamiento. Sin él sería tan imposibles la filosofía como la ciencia. Sería imposible el lenguaje. Los símbolos son,

¹⁷⁹ Durand, G.; La imaginación simbólica (2005); op. cit. (cap. 1. “la victoria de los iconoclastas o el revés de los positivismos”)

desde su origen “eterno”, los que vehiculan el pensamiento y la acción humana; son, como diría Kant, su condición de posibilidad. Pero al mismo tiempo, sin la filosofía el símbolo quedaría mudo.

Respecto al símbolo somos cautos, incluso agnósticos (hacer una investigación, por lo menos en humanidades, también es una forma de conocerse a uno mismo). Hay mucha teoría religiosa al respecto y no es esa nuestra intención. Lo que nos interesa del símbolo es su especial manera de hacer filosofía, es decir, de conjugar metafísica, ciencia, política y arte.

De entre las muchas escuelas que estudian el pensamiento simbólico (pensadores interesantísimos como Guénon, Coomaraswamy, Schuon,...; que ejercen comparativas entre textos védicos, orientales, cabalísticos, gnósticos, alquímicos, teosóficos,...), nosotros vamos a hablar desde la más científica de todas, la junguiana.

*“Con Jung, como con Bachelard, la alquimia retomó su lugar entre las filosofías. Con Jung Goethe reemplazó a Hume, Paracelso a Descartes, y Boehme a Galileo. Comenzamos a ver el bosquejo de una anti-historia de la filosofía, acerca de lo cual mucho podría escribirse: sería la historia de todas las oportunidades perdidas por Occidente y, en particular, la oportunidad de permanecer femenino, que tanto lamentó Levi-Strauss como una pérdida de nuestra cultura.”*¹⁸⁰

Fue a través de ella que nos introducimos en ese mundo, en esa “otra filosofía” al margen de la filosofía; y además tiene la virtud de facilitar al lector moderno, acostumbrado a demostraciones “empíricas” y “objetivas”, la entrada en él. También la filosofía occidental ha sido para nosotros una buena base para “racionalizar” y “poder digerir” la “visión visionaria” que trae consigo el universo simbólico. Fuera del territorio junguiano, lo reconocemos, somos bastante ignorantes. Lo poco que sabemos, las analogías que hemos hecho, lo que hemos ido deduciendo, ha sido el resultado del trabajo expuesto en esta investigación.

“Tomar nuestros deseo por realidades objetivas, es decir, confundir la dimensión mítica con la utilitaria, constituye una de las grandes mistificaciones de nuestro tiempo- tan preocupado en desmitologizarlo todo. La enfermedad básica de la que puede estar muriendo nuestra cultura es la minimización por parte del hombre de las imágenes y los mitos, así como su fe en una civilización positivista, racionalista, aséptica. En el mismo momento en que -junto con el fracaso del simbolismo, el principio teórico que subyace a todas las mitologías- el hombre Occidental proclamó que “Dios ha muerto”, también “soñó” el nacimiento extravagante de un superhombre planetario, democrático e igualitario, capaz de condensar todas las teologías y

¹⁸⁰ Durand, G.; “Exploración de lo imaginario” (1971) incluido en Working with Images (2000) traducido por Enrique Eskenazi. <http://eskenazi.net16.net/durand2.html>

metafísicas en una forma radiante de positivismo -un superhombre capaz de reducir incluso este positivismo al ritmo regular y desapasionado del pensamiento informatizado.” ¹⁸¹

¿Cómo devolverle al pensamiento simbólico el lugar que un día tuvo en el ámbito de la filosofía? ¿Cómo reconocerle su valor y poder demostrarlo? La respuesta, después de observar y sopesar bibliografía, vino, como buenos científicos, por pura intuición: es necesario un estudio de filosofía comparada. No tanto una historia, una recopilación de momentos afines, que también; sino un “método”, una práctica de investigación que halle las analogías del pensamiento más allá del tiempo y espacio, en diferentes lugares y momentos; formas y construcciones por las que el pensamiento se sustenta. Un método práctico que recopile datos e infiera conclusiones. Puede que sus conclusiones se queden en el ámbito de la creencia, pero también puede que eso cambie cuando nuestra cultura se instale en otro paradigma.

El pensamiento simbólico como "resumen" de filosofías y como "método" para reflexionar sobre el cine; esto es, “cubismo teórico”, múltiples ópticas y sistemas de pensamiento, hacer una teoría poniendo todo lo que nos gusta, parafrasear a Godard, a Pitágoras, escapar del pensamiento occidental; “exceso de visión”.

181 *Ibíd.*

c) Ética: el método comparativo.

“Ya no buscan la luz, sino algo que les ilumine”; Goethe.

Una comparativa no deja de ser un cruce. Un cruce de nuevo entre dos series heterogéneas, cuya voluntad es la de producir un simulacro, un devenir la una en la otra, un maravillosos efecto de unidad. El método comparativo (MC) es un procedimiento de investigación y un complemento metodológico a las técnicas de investigación histórica. Pero es necesario distinguir la tendencia propia del entendimiento a hallar analogías de la práctica metódica de la misma con fines científicos.

*“En un sentido amplio, no propiamente científico-social, del concepto de comparación pueden derivarse dos acepciones: una general, que se refiere a la actividad mental lógica, presente en multitud de situaciones de la vida humana, que consiste en observar semejanzas y diferencias en dos o más objetos; y una acepción más reducida, que considera a la comparación como un procedimiento sistemático y ordenado para examinar relaciones, semejanzas y diferencias entre dos o más objetos o fenómenos, con la intención de extraer determinadas conclusiones. Es en esta última acepción donde el término comparación es sinónimo de método comparativo (MC), y su uso suele ir asociado al de método científico”.*¹⁸²

El MC se usa en varias disciplinas vinculadas al ámbito de las humanidades; tal es el caso de la religión, la literatura, la lingüística o las ciencias sociales. Otra característica importante del MC es que puede ejercerse tanto en estudios cuantitativos como cualitativos -como es nuestro caso-.

*“Esta forma de análisis se ha utilizado en la sociología, la antropología, la economía, la historia, la psicología social y, en una medida muy importante, en la ciencia política, una de cuyas subdisciplinas más importantes, la política comparada (en su origen “comparative politics” o “comparative government”), lleva en su nombre el método que utiliza”.*¹⁸³

Sin atender a las particularidades procedimentales que cada disciplina ejerce a través del MC, sí podemos establecer unas características genéricas. El MC consiste en la búsqueda

182 Colino, C.; "Método comparativo". En Román Reyes (Dir): Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social, Tomo 1/2/3/4, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México 2009.

(http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/M/metodocomparativo_a.htm)

183 Colino, C.; (2009) Op. Cit.

sistemática de similitudes (y disimilitudes) entre los objetos comparados, con el objetivo de construir un tercero que vendría a señalar el fondo común que subyace a las diversas interacciones que se establecen entre estos; la raíz común de ambos. Pero también le es pertinente establecer unos conceptos “móviles” que le permitan abordar distintos fenómenos salvando escollos culturales.

*“Además de la utilización de uno o varios sistemas macrosociales o partes de ellos, el rasgo más importante que caracteriza este tipo de investigación, es el uso de conceptos comparativos que sean capaces de “viajar” (Sartori, 1970), es decir, que sean aplicables a más de un país o cultura, y permitan el uso de atributos de estas unidades macrosociales, después de haber sido convenientemente medidos, en los enunciados o proposiciones empíricas explicativas”.*¹⁸⁴

Como decimos, el método es aplicable cuando nos encontramos con dos o más objetos o campos de estudio entre las que se supone existe cierta relación “genética” o un trasfondo común, sea social, epistemológico, lingüístico o cultural, del que los términos listados serían manifestaciones ulteriores.

*“El método comparativo es un método para confrontar dos o varias propiedades enunciadas en dos o más objetos, en un momento preciso o en un arco de tiempo más o menos amplio. De esta manera se comparan unidades geopolíticas, procesos, e instituciones, en un tiempo igual o que se lo considera igual (sincronismo histórico).”*¹⁸⁵

Por ello, es lógico que el análisis comparativo tenga dos premisas principales:

“a) evitar el etnocentrismo y b) descubrir regularidades o leyes en la realidad social. En el primer caso, se ha sostenido repetidamente la conveniencia de superar las anteojeras culturales de los investigadores y comprobar la generalidad o veracidad de sus observaciones o hallazgos científico-sociales obtenidos en un único país, acudiendo a datos de otros países (...) En cuanto a la búsqueda de regularidades y la generación de leyes, sólo es posible por medio del estudio sistemático de las semejanzas y diferencias entre sistemas o países, y el intento de explicarlas, mediante el control de los múltiples condiciones o factores presuntamente capaces de causar un efecto o fenómeno dado. Este análisis recurre, por un lado, al uso de hipótesis y teorías, y, por otro, a la selección sistemática de los casos que hayan de ser investigados. Así pues, comparar equivale, en gran medida, a controlar las posibles

184 Colino, C.; (2009) Op. Cit.

185 Tonon, G.; (2011) Op. Cit.

En este sentido, su objeto es multinacional y transcultural, en cuanto pretende encontrar tópicos que trasciendan lo particular, y multidisciplinar, pues también deviene un método para estudiar las relaciones entre disciplinas. Sin embargo, repetimos, el MC en sí no es tanto una disciplina, un conjunto bien esquematizado de reglas, como un método de enfoque o una actividad auxiliar. Hay que entenderlo como una estrategia que ayuda al investigador y no como una técnica autónoma.¹⁸⁷

*“La comparación es una herramienta fundamental del análisis. Agudiza nuestro poder de prescripción. Y juega un papel fundamental en la formación de conceptos. Enfocando similitudes sugestivas y contrastes entre casos. La comparación se utiliza de manera rutinaria en la evaluación de hipótesis y puede contribuir al descubrimiento inductivo de nuevas hipótesis y a la formación de teorías”.*¹⁸⁸

Basado en una estrategia circular, el modo de proceder del MC es análogo al del método científico¹⁸⁹ y, salvando los casos particulares de cada disciplina, vendría a ser el siguiente:

1. Establecer una lista de términos teóricos emparejados o agrupados según su semejanza semántica, parentesco o cognación¹⁹⁰, clasificados en sus respectivos campos de estudio.
2. Observación de regularidades, semejanzas y diferencias significativas entre términos afines.
3. Establecer una lista de preguntas o de ámbitos de interrogación a los que vas a someter a los términos afines (variará según la disciplina). Básicamente, vendrían a ser preguntas relacionadas con:¹⁹¹
 - El análisis comparativo del uso y significado del término.
 - El análisis comparativo de la periodización histórica.

186 Colino, C.; (2009) Op. Cit.

187 Tonon, G.; (2011) Op. Cit.

188 Collier, D.; “El método comparativo”, en “Revista Uruguaya de Ciencia Política No. 05 año 1992” pp.21 <http://www.fcs.edu.uy/archivos/RUCP-05-04-Collier.pdf> consultado el 11-3-2015).

189 Colino, C.; (2009) Op. Cit.

190 En lingüística comparada, por ejemplo, se habla de “cognados”. En esta disciplina el método comparativo consiste “en la comparación sistemática de las lenguas en cuestión en busca de rasgos lingüísticos semejantes. Esencialmente, se buscan rasgos—sonidos, palabras, estructuras sintácticas— que den señas de haber sido, en un momento dado, componentes de una misma lengua primitiva”. Seguidamente nos habla de la manera en que se pueden identificar estos rasgos y dice: “A estos rasgos se suele dar el nombre de cognados, término cuyo origen sugiere consanguinidad lingüística: deriva del latín cognatus ‘pariente consanguíneo’, que refleja a su vez el prefijo co-, ‘juntamente’, más gnatus (variante de natus ‘nacido’)” Pharies, D.; Breve Historia de la Lengua Española. The University of Chicago Press. 2007, págs. 22-23.

191 Estas pautas están basadas en el modelo que aparece en “Martín Jiménez, Alfonso, "Literatura General y 'Literatura Comparada': la comparación como método de la Crítica Literaria", Castilla, 23, 1998, págs. 129-150.”

- El estudio de la influencia, de la recepción y el efecto.
 - El estudio del trasfondo cultural.
4. Elaborar un aparato conceptual multidisciplinario y transcultural (“conceptos móviles”).
 5. Recopilación de datos. Comprobación de las hipótesis explicativas.
 6. Establecer generalizaciones y relaciones causales.
 7. Elaboración de conclusiones. Determinar una raíz semántica común. Generar teorías o su refutación.

*“La comparación o análisis comparativo tiene, pues, además de una función heurística, generadora de teorías e hipótesis, una función de verificación o comprobación de las teorías o hipótesis ya existentes (...) Por MC debe entenderse, pues, aquel procedimiento científico-lógico para llevar a cabo análisis comparativo de la realidad social, que fija su atención en dos o más unidades macrosociales. Estas deben seleccionarse de forma sistemática, ser comparables en subconjuntos o totalmente (contextos homogéneos o heterogéneos), y ser consideradas como el contexto del análisis de la variación (semejanzas o diferencias) entre variables o relaciones; estas, además, pueden ser observadas a diferentes niveles de análisis, para llegar, bien a la comprobación de hipótesis y proposiciones causales explicativas de validez general, o bien a la interpretación de diferentes pautas causales particulares de cada caso.”*¹⁹²

Si debido a las condiciones de la investigación o a las características de la disciplina a la que el MC está auxiliando, no pudieran satisfacerse estos objetivos, otros factibles serían: revelar información acerca de cómo funciona el pensamiento y esclarecer nociones que están en la raíz misma de nuestra civilización humana.

El MC en una filosofía del audiovisual:

Una vez presentadas las características del MC, nos preguntamos qué usos ha tenido dentro de la investigación audiovisual. Mas pronto comprobamos que está tan extendida la aplicación del MC en el ámbito cinematográfico, que pocas puntualizaciones vamos a hacer al respecto. Los

192 Colino, C.; (2009) Op. Cit.

ejemplos son inabarcables: se aplica en el estudio metacrítico¹⁹³, en la investigación teórica¹⁹⁴, en el análisis filmico¹⁹⁵, en su explotación comercial¹⁹⁶, en su repercusión social¹⁹⁷, en su evaluación histórica¹⁹⁸, en su similitud temática¹⁹⁹, por su cercanía a otras artes²⁰⁰, ... Además, el desarrollo de metodologías de estudio comparativo del cine va en aumento y, a pesar de la profusión bibliográfica, aún se presenta como un área original de investigación²⁰¹.

Y ahora, dado que nuestra idea es generar una teoría que contextualice el cine en un ámbito de estudio filosófico, quisieramos primero saber hasta qué punto el MC puede auxiliar a la Filosofía en reforzar sus términos y su discurso teórico, para así poder plantearnos luego una comparativa “Cine-filosofía”. Por ello, preguntamos: ¿qué hay de una “Filosofía Comparada”?

Cuando uno escucha las especulaciones que los filósofos de diversas épocas y culturas han emitido sobre el mundo, el pensamiento o el ser humano, toma posición por un discurso u otro; aunque por tratarse de Filosofía, siempre alberga la duda de cuál sustentará la verdad. En medio de tantas disputas y opiniones, irreconciliables muchas veces, cuando el ser humano se torna filósofo, es decir, “amante del saber”, no puede evitar la sensación de que toda conjetura es estéril y que todo argumento hermoso se sostiene sobre la nada. Es la tragedia del pensamiento abstracto, aquél que frente al empírico trata con fuerzas vivas, con intuiciones y presentimientos internos. ¿Son acaso falsos? No, su verdad puede ser más verdad que la ley de la gravedad, pero con frecuencia queda diluida al traspasar las fronteras del propio entendimiento. La tragedia de la Filosofía, como digo,

193 Un ejemplo de MC aplicado a las prácticas analíticas puede encontrarse en Bordwell, D.; "Retórica práctica: siete modelos de Psicosis". En Bordwell, D.; El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica. Barcelona: Paidós. 1995 [1989]. P. 249-274. En el citado texto, Bordwell selecciona y comenta siete análisis diferentes sobre la película de Hitchcock, en un arco temporal que va desde 1960 hasta 1986.

194 Un ejemplo de MC aplicado al estudio teórico puede encontrarse en Casetti, F.; Teorías del cine, op. cit..

195 Un ejemplo de MC aplicado al análisis filmico puede encontrarse en Requena, J.G.; Clásico, manierista, post-clásico, los modelos del relato en el cine de Hollywood, op, cit.

196 Un ejemplo de MC aplicado a la distribución y exhibición en sala puede encontrarse en Izquierdo Castillo, J.; El fomento del cine europeo y su comercialización. Estudio comparado de los cines español y francés. Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes, [S.I.], v. 10, n. 1, p. 79-93, dic. 2011. ISSN 1697-8293. Disponible en: <<http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/141/83>>. Fecha de acceso: 18 mar. 2015 doi:10.7195/ri14.v10i1.141.

197 Un ejemplo de MC aplicado al análisis sociológico del cine puede encontrarse en Sorlin, P.; Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990, Ed. Paidós, Barcelona, 1996.

198 Un ejemplo de MC aplicado a la reconstrucción histórica puede encontrarse en Sánchez-Biosca, V. “En torno a algunos problemas de historiografía del cine”, Archivos de la Filmoteca, Valencia, nº 29, 1998.

199 Un ejemplo de MC aplicado a la proximidad temática puede encontrarse en Tal, T.; Pantallas y revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo. Ed. Lumiere, Buenos Aires, 2005.

200 Un ejemplo de MC aplicado a la conexión del cine con otras disciplinas artísticas puede encontrarse en Ortiz, A., Piqueras, M.J.; La pintura en el cine, Ed. Paidós, 1995, Barcelona.

201 Véase, por ejemplo la revista “online” “Cinema Comparat/ive Cinema”, ed. Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF), Barcelona, 2012 (www.ocec.eu/cinemaparativecinema); que “abarca como objeto de estudio el cine comparado y la recepción y la interpretación cinematográfica en los diferentes contextos sociales y políticos (...) Se investigan las relaciones conceptuales y formales entre las películas, los procesos materiales y las prácticas de producción y de exhibición, o la historia de las ideas y de la crítica cinematográfica (...) Con este fin, también explora la relación entre el cine y las tradiciones de la literatura comparada, o con otras artes contemporáneas como la pintura, la fotografía, la música o la danza y los medios de comunicación audiovisual.”.

es verse condenada a levantar, una y otra vez, edificios que no tardan en desmoronarse. Así, en la práctica, es como si su esfuerzo no tuviese principio ni fin.

Sin embargo, por un extraño azar, no siempre sucede de este modo. En ocasiones esas ideas, sean “leyes” sobre lo invisible o simples formas de pensamiento, permanecen durante generaciones y culturas ocultas bajo nombres nuevos. Y un observador distante puede, a mínimo que atienda, rastrear sus huellas; y coprobar que, al comparar las conclusiones de unos y otros, más allá de disputas irreconciliables, podría esconderse un fondo común, un sustento. Es decir, no sólo una problemática común sobre materias de índole metafísico, epistemológico, ético o estético (¿qué es la realidad?, ¿qué es la conciencia?, ¿qué es el “bien, la “justicia”, la “belleza”..?), sino una auténtica “resolvemática” común que, al margen de su veracidad, atañe tanto a nociones como a estrategias del pensamiento. “Sus aportaciones encajan, sus ideas se amoldan,...– observa el investigador – ¿Estarán hablando de lo mismo...?” Es entonces cuando inducimos que no es casual que eso sea así, y decidimos investigar qué está pasando ahí y queremos saber cuál es la verdad que se esconde detrás de todo aquello y si todo aquello acoge acaso una verdad superior, una revelación, algo que nos ilumine; sea en forma de principios, de fines o discursos de poder.

En sí, el discurso filosófico siempre implica un ejercicio comparativo, pero, como distinguimos al principio, de carácter general y espontáneo, y raras veces como un método sistemático orientado a la identificación de semejanzas y diferencias entre casos y realizado por un observador imparcial. Dar una respuesta general a qué significa “Filosofía Comparada” puede ser difícil. Para empezar podrían diferenciarse, grosso modo, dos metodologías comparativas en la investigación filosófica:

- a) La comparación de “autor a autor”; de carácter epistemológico.
- b) La comparación de “contexto a contexto”; de carácter sociológico.

La corriente b), más novedosa, tiene en la obra del filósofo y sociólogo Pierre Bourdieu uno de sus aportes más representativos²⁰², que con conceptos como “campo social” o “capital simbólico” ha construido una historia social y comparativa del conocimiento; siguiendo la línea iniciada anteriormente por Foucault²⁰³ a través de conceptos como “método arqueológico” o “formaciones discursivas”. Los partidarios del modelo b) achacan múltiples dificultades y carencias al modelo a); hasta el punto de considerar inviable en él la aplicación del MC ²⁰⁴. Sin embargo, es el modelo a), la

202 Véase “Bourdieu, P.; “El campo científico” en “Intelectuales, política y poder, Buenos Aires, Eudeba, 1999.” pp. 75-110.

203 Con el ya citado “Las palabras y las cosas” (1966) y también en Foucault, M.; La arqueología del saber (1969), ed. Siglo XXI, México, 2006.

204 “Una comparación de autor a autor sería a ojos del método comparativo espuria, ya que ignora el conjunto de relaciones determinantes e impersonales que precipitan en esas configuraciones culturales y filosóficas específicas, en

comparación epistemológica, el que más ha proliferado en el discurso filosófico; si bien, siempre de un modo personal y exempto de las coordenadas características del MC.

Actualmente, las investigaciones filosóficas donde se está dando una aplicación del MC son aquellas que trazan puentes epistemológicos entre las Filosofías de oriente y occidente -es un terreno en auge-, o en aquellas donde se lleva a cabo una “historia de la Historia de la Filosofía”²⁰⁵; pero escasean las investigaciones que aborden el estudio comparativo de las teorías filosóficas con un proceder metódico. En resumen, no existe una disciplina denominada “Filosofía Comparada”, y es una lástima.

Existe algo parecido, y muy postmoderno también, “la Filosofía de la Filosofía”; es decir, la reflexión sobre la propia disciplina. Su razón de ser es que

*“dado que no existe un modo canónico de entender y practicar la Filosofía, al menos uno que exceda el ámbito de una particular escuela o tradición, la reflexión sobre la propia disciplina resulta ser más imperiosa que en otros ámbitos”*²⁰⁶.

A pesar de lo interesante de su enfoque, no deja de ser más “metafilosófico” que “comparativo”. Es otro de los itinerarios de la Filosofía en los albores del S.XXI, pero aquí no nos sirve -“¿qué hay de “metafilosófico” en el cine?”-; sería perderse y arruinar completamente la cuestión. Mientras tanto, la Filosofía continua siendo una urgencia contemporánea.

La comparación entre autores, entre sistemas o aparatos conceptuales, constata que más allá de préstamos teóricos, entre filosofías se dan estrechas relaciones de concordancia y las soluciones respecto a un mismo tema coinciden más de lo que pueda parecer a simple vista. Dicho de otro modo, un análisis comparativo prueba que en las aportaciones teóricas de la historia de la Filosofía abundan más las coincidencias que los momentos de ruptura. Somos conscientes de la envergadura

las que los autores y sus obras cobran sentido, tanto para sus contemporáneos como para el analista actual (...) La práctica de la Filosofía opera generalmente neutralizando cualquier intento de trascender el propio discurso que ella misma produce, prohibiendo reducir el sentido del texto al contexto social e institucional en el que este se produce. Verdadero ejercicio de deshistorización, es lo que permite dotar de homogeneidad y sentido a una historia universal de la Filosofía, donde los diferentes textos -abstraídos de su contexto de producción- dialogan entre sí, pero esta operación supone comprender las formas de vida filosóficas como efecto exclusivo de relaciones de sentido y sus producciones intelectuales como objetos formales ya formados (textos para ser descifrados). Se ignora por tanto el anclaje social a partir del cual se desarrolla la vida práctica de ella comunidad filosófica y de aquí el hecho de que sus producciones responden a tomas de posición en un espacio de posibles (estrategias desarrolladas por agentes situados en un contexto de relaciones sociales y discursivas) (...) Es necesario un análisis que nos permita comparar la configuración filosófica de ambos universos simultáneamente como textos y estrategias (cómo relaciones de sentido y relaciones de poder) para que cada caso concreto adquiera pleno significado.” Estrella, A.; “Por una historia comparada de la Filosofía: la formación del campo filosófico español y mexicano” en Daimon. Revista Internacional de Filosofía, nº 53, 2011.

205 Véase: Jaran, F.; Cómo la tradición continental y la tradición analítica se enfrentan con la tradición filosófica, Revista de Filosofía Vol. 36 núm. 1 (2011): 171-192, http://dx.doi.org/10.5209/rev_RESF.2011.v36.n1.37637 (visitado el 17-3-2015).

206 Nudler, O. (Ed.); Filosofía de la Filosofía Vol. 31, Ed. Trotta, Madrid, 2010 (introducción).

de esta afirmación, pero no por ello vacilaremos en tomarla como hipótesis de partida ("audentes fortuna iuvat").

La crisis que la Filosofía arrastra desde finales del S. XIX (más social que por la renovación de sus contenidos) exige repensar esta disciplina buscando su justificación como actividad humana dentro de la sociedad, la ciencia y la cultura. Por ello, aportaciones como el MC podrían serle de gran ayuda, ¿en qué sentido? No vamos a entrar a valorar las virtudes del modelo a) respecto al modelo b) o viceversa. Lo que sí vamos a hacer es enunciar los beneficios que tendría para la Filosofía la aplicación de un MC:

- Nuevos enfoques de investigación.
- Mayor objetividad metodológica.
- Apertura multidisciplinar.
- Establecer patrones, nociones, conclusiones y formas de pensamiento que se repiten con regularidad. Reforzar fundamentos epistémicos.
- Desarrollar teorías, conceptos comunes y “enunciados generales”.
- Ser un canal productor y acumulativo de conocimientos positivos. Aunar “un cuerpo teórico de enunciados, un “corpus philosophicum” integral.
- Unidad transcultural y transgeneracional. Universalidad.
- Noción holística del ser humano.

De una manera u otra, todo planteamiento filosófico, como toda teoría (científica o cinematográfica), desde su voluntad de poder, aspira a cumplir estos requisitos. ¿Perdería la Filosofía, con el uso del MC, su carácter crítico y erosionante?, ¿perdería su capacidad subjetiva de generar tesoros colectivos? Respecto a la supuesta “pérdida” de subjetividad del quehacer filosófico es importante aclarar una cuestión. Todo investigador científico, sea del ámbito que sea, siempre es subjetivo. Su enfoque subjetivo, su intencionalidad investigativa, es lo que añade a la investigación tanto su virtud creativa, como su desviación ideológica. Por ello, como decimos, el enfoque nunca es objetivo, en ninguna ciencia, sólo el método puede serlo; como una forma de pensamiento externa al investigador que la realiza.

La libertad de pensamiento y la actitud crítica no son incompatibles con el empleo auxiliar de un método que aporta pruebas sobre la existencia, en la historia del pensamiento, de estrategias mentales y conclusiones que se reproducen con regularidad. Los modelos o formas de pensamiento que se repiten, como por ejemplo: pensar por oposición binaria, pensar en tríadas dialécticas, pensar en forma de ejes, pensar formando un cuadrilátero, pensar en “principios” y “fines”, pensar en

forma circular, pensar jerarquizando, pensar equiparando, pensar buscando la unidad, pensar buscando la diferencia,...

Todo son estrategias inconscientes del pensamiento que le sirven tanto al científico y al filósofo, como al productor y al cineasta; y detrás de cada una de ellas está operando, como condición de su posibilidad, un símbolo: en la oposición binaria, los mitos de polaridad, las relaciones simbólicas entre opuestos como la luz y la oscuridad, el bien y el mal, el nacimiento y la muerte, la acción y la inacción, el yin y el yang, lo masculino y lo femenino,...; en la tríada dialéctica, la terceridad del hijo, el triángulo con sus tres ángulos; en el eje, el símbolo de la cruz; en el cuadrilátero, los cuatro elementos (fuego, tierra, aire, agua), el cuadrado (lógico, racional, masculino,...); en los “principios” y “fines”, la vida y la muerte, también la trascendencia; en el pensamiento circular, el círculo, la espiral (sensual, hipnótica, femenina,...); en el pensamiento jerárquico, la disposición espacial “tierra-cielo”; al equiparar, el “otro”, todo lo que esté vivo, que es igual a mí; en la unidad, el “yo”, la identidad con lo que soy (la adecuación de algo a mi voluntad); en la diferencia, lo inconformista que hay en mí, mi “sombra”.

Eso es lo que hace el símbolo, sustentar el pensamiento. Pensar es liberar la riqueza que el símbolo contiene, su caudal humano de experiencias; sin el pensamiento, el símbolo no existiría. La potencia de un pensamiento atestigua la virtud del símbolo que se ha liberado. Ellos anteceden a nuestro pensar. Hay tantas formas de pensamiento como símbolos, no más. No obstante, también aparecen nuevos símbolos; el ser humano los “fabrica” desde su experiencia, con su praxis con la vida, con su “devenir-vida”. El poder de afección que una experiencia causa en nosotros es “codificada” por el símbolo y devuelta a la consciencia transformada en forma de pensamiento. Si las experiencias cambian – vitales, sociales, culturales – los símbolos no pueden permanecer ajenos a éstas.

En fin, es todo un mundo el de los símbolos; real y alucinatorio por partes iguales. Un mundo desdeñado en gran parte por la filosofía occidental (ya no digamos por el pensamiento “científico”), que sólo se ha centrado en su poder metafórico, pero sin atender a su condición performativa. Cada filosofía (griega, romana, medieval, renacentista, moderna,...) no es ajena al paradigma que la hace posible. Como ya mencionamos anteriormente, la filosofía occidental de algún modo se ha visto forzada a seguir el ritmo positivista que le ha impuesto la cultura moderna, si no quería verse definitivamente fuera de juego. Eso le supuso grandes logros, pero también algunas grandes pérdidas; la mayor, sin duda fue, el pensamiento simbólico.

“La depreciación más evidente de los símbolos que nos presenta la historia de nuestra civilización es ciertamente la que se manifiesta en la corriente científicista surgida del

cartesianismo. (...) No porque Descartes rechace usar la noción de símbolo. Pero el único símbolo para el Descartes de la tercera Meditación, es la misma conciencia "a imagen y semejanza" de Dios. Es por ello exacto pretender que con Descartes el simbolismo va a perder su carta de ciudadanía en filosofía. (...) El cartesianismo asegura el triunfo de la iconoclasia, el triunfo del "signo" sobre el símbolo. La imaginación, como también la sensación, se rechazada por todos los cartesianos como la madre del error. (...) Todo el saber de los dos últimos siglos se resumirá en un método de análisis y de medida matemática nacido de un deseo de numeración y de observación en el cual la ciencia histórica hallará recuento. Es así que se inaugura la era de la explicación científica que en el siglo XIX, bajo las presiones de la historia y de su filosofía, se volverá positivismo. Esta concepción "semiológica" del mundo será la concepción oficial de las universidades occidentales y especialmente de la universidad francesa, (...) No sólo es pasible de exploración científica el mundo, sino que sólo la exploración científica tiene derecho al título de conocimiento. Durante dos siglos la imaginación fue violentamente anatemizada. Brunschvig la considera aún como "pecado contra el espíritu" en tanto que Alain no ve en ella sino la infancia confusa de la consciencia; Sartre descubre en lo imaginario "la nada", "objeto fantasma", "pobreza esencial".²⁰⁷

Puede que desde la cultura se le solicitara un proceso de desmitificación, de olvido del “Ser”; pero dudamos mucho que sucediera lo mismo desde la sociedad. Puede que suene a tópico, pero como personas necesitamos algo que nos haga vivir lo real, algo que nos diga de dónde venimos, quiénes somos, a dónde vamos..., algo que nos ayude a pensar lo inefable, a devenir inefables; algo que nos ayude a formar parte del misterio de la vida.

“La virtud esencial del símbolo, ya hemos dicho, consiste en asegurar en el seno del misterio personal la presencia misma de la trascendencia.”²⁰⁸

Abrir una puerta que nos haga fugar hacia lo inefable. Si la filosofía reniega a ser ese algo, la sociedad deja de necesitar a la filosofía. El arte y el cine, con sus discursos hipnóticos, lo consiguen, pero como personas necesitamos racionalizar esa vivencia de alguna manera. Si la filosofía reniega a decir lo inefable, si sólo es discurso positivo, está perdiendo una oportunidad de reencontrarse con la sociedad. Que se verá abocada a calmar sus ansias en algo mucho más pobre: la religión o la tecnología.

La filosofía no debe dejar que la religión se apropie de lo sagrado y divino que hay en lo

207 Durand, G.; La imaginación simbólica (2005); op. cit. (cap. 1. “la victoria de los iconoclastas o el revés de los positivismos”)

208 Ibíd.

inefable. Las religiones son dogmáticas y la filosofía que sólo acepta el positivismo también lo es.

*“Tocamos aquí el factor más importante de la iconoclasia occidental, pues la actitud dogmática implica un rechazo categórico del icono en tanto que apertura espiritual para una sensibilidad, una epifanía de comunión individual.”*²⁰⁹

Por eso es tan importante reintroducir el símbolo en la reflexión filosófica (como debería serlo en el ámbito de la ciencia naturales y de las sociales; toda teoría debería tener una filiación simbólica; mejor dicho, debería sacar a la luz la filiación simbólica que ya tiene). El MC nos puede ayudar a ello.

Es común y conocido el complemento auxiliar que ejerce el MC en diversas disciplinas relativas al ámbito de las humanidades, donde suele tomar el cariz de un análisis cualitativo. Es conocida su aportación en disciplinas como la Mitología comparada o la Historia de las religiones comparada (fuentes chinas, indias, egipcias, iraníes, cristianas,...). En ambas, la comparativa simbólica juega un papel crucial.²¹⁰

Consideramos muy apropiado la aplicación del MC entre filosofía occidental y pensamiento simbólico, con el objetivo de encontrar similitudes entre ambas y construir un "tercer" modelo que vendría a señalar el fondo común que subyace a ambas. Dada la universalidad de símbolo, también sería interesante establecer a partir de este fondo común una serie de conceptos "móviles", capaces de "viajar", es decir, que permitan caracterizar reflexiones y pensamientos de manera transcultural y atemporal. A partir de las irregularidades (mentales) descubiertas en esta comparativa entre filosofía y simbolismo, podrían establecerse las coordenadas de una especie de "sincronismo mental". Así, como técnica de apoyo para la investigación cinematográfica, podría ayudar a evaluar nuestra hipótesis de investigación.

En resumen, la filosofía encuentra en el MC una estrategia para conservar su subjetividad a la vez que le reporta objetividad, imparcialidad, universalidad, e incluso cierta falsabilidad en sus ámbitos de aplicación (“autor-autor” / “contexto-contexto”). Como método autónomo, externo al investigador, no sólo “objetiviza” el discurso filosófico sino que curiosamente logra presentarlo a él mismo, para sorpresa de muchos, como un ente autónomo e independiente de culturas y pesquisas

209 *Ibíd.*

210 Quisieramos destacar, a parte de los trabajos de Jung y de Watts, los trabajos de Guénon, R., *La Gran Tríada* (1946), *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* (1962); Eliade, M., *Imágenes y símbolos*, ed. Taurus, Madrid, 1999 y *Historia de las creencias y las religiones* (4 vol.), ed. Paidós, Barcelona, 2011; Durand, G; *Las estructuras antropológicas del imaginario*, ed. Fondo de cultura económica de España, Madrid, 2005; Campbell, J.; *Las máscaras de Dios* (4 vol.) ed. Alianza, Madrid, 1992 y *El héroe de las mil caras*, ed. Fondo de cultura económica de España, madrid, 1992.; Bachelard, G.; *La formación del espíritu científico, contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*, ed. Planeta, Barcelona, 1985.

particulares. De este modo, la Filosofía comparada, inaugura a su vez un nuevo territorio que explorar propicio a la inventiva y la especulación, con preguntas como: “¿por qué podemos hallar regularidades en las estrategias del pensar?” o “¿cómo es posible un discurso filosófico autónomo de sus enunciadores?”; con lo que vuelve a “subjektivizar” el discurso filosófico. Es decir, le devuelve a la filosofía aquello que, presumiblemente, le hubiere quitado.

Pero bien, como decíamos, no existe por ahora una “Filosofía comparada”. Aunque el futuro lo subsanará sin duda, pues las posibilidades en cuanto a líneas de investigación, así como las interconexiones con otras disciplinas son tan sugerentes y variadas ²¹¹, que cuesta creer que no existan más enfoques de este tipo.

Analizadas las características de una comparativa entre filosofías, es el momento de abordar el alcance del uso del MC entre dos disciplinas a primera vista tan heterogéneas como el cine y la filosofía. Para plantear la cuestión nos ayudaremos del símbolo del cuadrilátero:

1. ¿No es el cine el efecto de las condiciones de posibilidad de sus relaciones de producción? Habrá que comparar el cine con una disciplina capaz de cruzar la psicología y la historia; es decir, será necesaria una metafísica del audiovisual.
2. ¿No es filmar una forma de pensamiento externo? Habrá que comparar el cine con el pensamiento; es decir, será necesaria una epistemología del audiovisual.
3. ¿No forman acaso, el operador y su cámara, un tándem intencional y autónomo? Habrá que comparar la praxis del cine con su receptividad y su trascendencia social; es decir, será necesaria una ética del audiovisual.
4. ¿No son los “film-makers”, industriales o autorales, sujetos que se posiciona frente al mundo transformándolo en material artístico? Habrá que comparar el valor artístico de sus películas con una teoría del arte; es decir, será necesaria una estética del audiovisual.

De una manera asistemática y antimetódica (aunque con la intención de cohesionar un discurso), el proceso que hemos llevado en esta investigación en el uso del MC ha sido el siguiente:

- I. Comparativa dentro de la filosofía occidental (selección de autores).
- II. Comparativa dentro del pensamiento simbólico (Ibíd.).

211 Véase, por ejemplo, la novedosa investigación llevada a cabo en “François Cusset, F.; French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos, Editorial Melusina, Barcelona 2005. Dónde el autor improvisa una suerte de Filosofía Comparada con el objetivo de determinar las influencias, y perturbaciones de una cultura filosófica en otra; en este caso, la influencia de los autores franceses postestructuralistas. en la academia universitaria norteamericana. O también: Sáez Rueda, L.; El conflicto entre continentales y analíticos; dos tradiciones filosóficas, ed. Crítica, Barcelona, 2002.

- III. Comparativa “filosofía - pensamiento simbólico”.
- IV. Reintroducir el pensamiento simbólico dentro de la filosofía.
- V. Aplicar los resultados del estudio a la teoría del cine
- VI. Establecer las líneas de una filosofía del audiovisual.

¿Dónde se incluiría el MC en aquella pequeña clasificación sobre la relación entre cine y filosofía que presentábamos al principio de nuestro trabajo?

- *Películas filosóficas y “biopics” filosóficos.*
- *Filosofías “pre-cinematográficas” y filosofías “post-cinematográficas”.*
- *Filósofos que analizan el cine “a priori” y filósofos que analizan el cine “a posteriori”.*
- *Los teóricos “filosóficos” y la filosofía de los cineastas.*

Como hemos visto, la versatilidad del MC le capacita para mediar entre los cuatro puntos de la clasificación. Cruzarlos, reelaborarlos o incluso descongestionarlos (una comparativa no deja de ser un cruce). Por ejemplo, ¿las regularidades que hayamos al comparar los documentos fílmicos en cuánto a narrativa, representación,... son sólo el resultado de su contexto histórico; a qué responden? ¿Qué tipo de problema es, “a priori” o “a posteriori”, “pre-cinematográfico” o “post-cinematográfico”?

En algunos tramos de la investigación también hemos ensayado otro ejemplo de uso del MC aplicado a las relaciones “Cine-filosofía”; el resultado podría ser una suerte de “genealogía cine-sófica”:

1. Cercar los films de un periodo histórico y determinar sus características (análisis de datos / sistema de casos).
2. Cercar las obras filosóficas del mismo periodo histórico y determinar sus características (análisis de datos / sistema de casos).
3. Aplicación del MC entre esas dos series heterogéneas: ¿las innovaciones fílmicas y filosóficas...se parecen?, ¿plantean contenidos afines?, ¿se presentan estrategias comunes en la elaboración de los contenidos?, etc.; comparación epistemológica entre autores, comparación sociológica entre contextos.
4. Sacar conclusiones sobre una misma atmósfera psíquica, histórica y cultural.
5. Atender al recorrido histórico de las disciplinas.

6. Ir de “lo macro” a “lo micro”, del paradigma a lo particular.

Toda actividad es política, toda teoría, discurso, expresión,... filosofía, ciencia, arte,... tiene un componente ético. Podemos hablar en términos de "donaciones sentido" (fenomenología), de "praxis transformadora, revolucionaria" (Marx), de instaurar una "voluntad de poder" (Nietzsche), de "devenir inmanente, rizomático" (Deleuze),... O de cine industrial (J.J. Abrams), de cine de autor (Parajanov), de cine documental (Wiseman),...pero en todo acto siempre hay un componente ético, un esquema moral del mundo, la intención de transmitir una valoración moral sobre el mundo.

Quizá no estemos “arrojados al Logos Universal” como dice Habermas. Consideramos que la ética, por lo menos en una primera instancia, poco tiene que ver con la razón. Es la realidad que nos rodea la que determina nuestro posicionamiento moral. Somos, como lo fue Hume, emotivistas morales, creemos – pues aquí sólo se trata de creer – que nuestras acciones morales se fundamentan en los sentimientos. Sólo los sentimientos pueden, y efectivamente así lo hacen, movilizarnos para la acción. El juicio moral se fundamenta en los sentimientos, las emociones, el contacto irracional que mantenemos con la vida. Por eso mismo las proposiciones éticas no son verdaderas o falsas – pues no se fundamentan en la razón –, sólo se limita a expresar un sentimiento.

“He aquí una cuestión de hecho: pero es objeto del sentimiento, no de la razón. Está en vosotros mismos, no en el objeto.”²¹²

En cuestiones éticas, a la razón (a la ciencia) le corresponde un papel auxiliar (como al MC); la razón está al servicio de las pasiones. La razón puede conocer las circunstancias y considerar las posibles consecuencias, pero en ningún caso determina por ella misma que se obre en un sentido u otro. La razón no tiene capacidad de decisión, tampoco de valoración moral. Los juicios morales provienen de nuestros sentimientos, de esa parte irracional, somática, analógica (¿simbólicamente femenina?) que nos conecta con el mundo. La indagación racional sobre un hecho no nos dice si es condenable o no, el dictamen final lo tiene los sentimientos.

Sin embargo, la razón tiene un papel muy importante a la hora de hacer posible la comunicación de esos sentimientos, es decir, hacer posible la construcción de una ética social, y no sólo individual. Según Habermas, todo hablante vincula a la emisión de su discurso, a su intención comunicativa, a su acto de habla, una pretensión de validez universal.

“El hablante vincula a su emisión una única pretensión de validez (...) La intención

212 Hume, D.; Tratado de la naturaleza humana (1740), ed. Tecnos, Barcelona, 2005.

comunicativa del hablante comprende, pues, a) el realizar un acto de habla que sea correcto en relación con el contexto normativo dado, para poder con ello establecer una relación interpersonal con el oyente, que pueda considerarse legítima; b) el hacer un enunciado verdadero (o de suposiciones de existencia ajustadas a la realidad) para que el oyente pueda asumir y compartir el saber del hablante; y c) expresar verazmente opiniones, intenciones, sentimientos, deseos, etc. Para que el oyente pueda fiarse de lo que oye."²¹³

Para Habermas la condición racional del ser humano se manifiesta en su capacidad (y necesidad) comunicativa. Así, plantea una noción teleológica de la ética y la comunicación. Ve en la emisión racional de todo hablante la voluntad de expresar una certeza en aquello que dice, y de que esta certeza sea compartida y aceptada por la comunidad de hablantes. Esta tesis nos obliga a replantearnos aquello de contradictorio que puede haber al confrontar, comparar, una teoría con otra. Dicho en bruto: nadie miente cuando plantea una teoría, y, por lo tanto, algo de verdad debe haber en ella; por lo menos en base a una experiencia de esa verdad. En la tesis habermasiana se oculta algo de aquella teoría platónico-socrática según la cual en el lenguaje se halla la verdad. La manera de entender el giro lingüístico en Habermas es bien distinta a la de sus "colegas" post-modernos.

En cualquier caso, el MC nos ayuda a limar asperezas, a acercar posiciones hacia esa "verdad común". La finalidad de incluir una praxis comparativa como método auxiliar a la investigación teórica posee un claro componente ético. Consideramos que los resultados obtenidos a través del MC pueden hacer cambiar nuestro un concepto de "filosofía"; favoreciendo su integración en el seno de nuestra sociedad. Una filosofía comparada hace justicia con la filosofía, acaba con la idea de que es un conjunto heterogéneo de discursos por un lado demasiado abstractos y por otro siempre contradiciendo se entre sí, sin llegar a nada, a conclusiones fijas. Mostrar que hay un "Todo" que hila ese conjunto, un territorio que sirve de objeto a la filosofía, un ámbito de puesta en común donde el discurso filosófico puede demostrar su poder. A través del MC no sólo pretendemos liberar a la filosofía de todo ese cúmulo de prejuicios modernos, sino mostrar que ella es, más allá de determinaciones locales o espacio-temporales, una práctica de liberación; un ejercicio mental, pero también "diseñado" para ser llevado a la práctica. A través de "las filosofías", personas de todas las culturas han mostrado coincidencias, sin saberlo, en conductas y reflexiones destinadas a la racionalización de lo real y al contacto intelectual con aquellas experiencias inexpresables de nuestras vivencias. En todas ellas se conjuraba, pues, un desafío al dolor de la

213 Habermas, J.; Teoría de la acción comunicativa, racionalidad de la acción y racionalización social (1981), ed. Taurus, Madrid, 1999, p. 391 y 393-394.

existencia, un ejercicio de liberación tanto físico como espiritual. Eso comparten todas las filosofías, simbólicas y no simbólicas, orientales u occidentales: ser una ciencia para la libertad.

- Nuestro objetivo:

Nuestro objetivo es servirnos del MC para plantear nuevas conexiones afines entre la práctica cinematográfica y la teoría filmica. La idea es construir un compuesto teórico para la investigación cinematográfica donde converjan varias disciplinas, con la intención de mostrar cómo operan los dos ámbitos, el teórico y el filmico, como formas externas del pensamiento.

- Nuestros planteamientos:

- a) Aplicar el MC en el análisis de textos y documentos cinematográficos; teniendo en cuenta el contexto histórico y social de producción.
- b) Utilizar el MC en el análisis bibliográfico y como estrategia auxiliar de la investigación; teniendo en cuenta el contenido teórico y semántico.
- c) Ampliar el campo de análisis filosófico.
- d) Introducir la Filosofía en la investigación cinematográfica. Y lo contrario: contextualizar el cine en un ámbito de estudio filosófico.
- e) Probar un MC en el que converjan filosofía y pensamiento simbólico como paso previo a una teoría simbólica del cine.
- f) Presentar una visión más amplia del proceso diegético; tanto a lo que refiere a su producción (intencionalidad) como a su efecto (receptividad, “comunicabilidad”, transferencia ética).

d) Estética: formación de un aparato conceptual.

*“Tenemos siempre las verdades que nos merecemos (Nietzsche),
según el modo que tengamos de producirlas (Deleuze).”*

Toda época genera su propia manera de hablar, de referirse a las cosas y relacionarse con ellas; aunque en ocasiones, como hemos demostrado con el MC, este designando con conceptos distintos experiencias compartidas con otras épocas. Todo ámbito de estudio, científico o filosófico, maneja una terminología especial, una jerga con la que designa las cosas que se mueven en ese entorno. Toda nueva teoría también trae consigo un nuevo vocabulario con el que designar las nuevas "cosas" con las que está trabajando. Nuestra investigación, recogerá en gran medida la terminología generada por las varias disciplinas que aquí concurren. Emplearemos por lo tanto, principalmente, conceptos filosófico-simbólicos de los autores que ya hemos nombrado y terminología propia de la teoría cinematográfica. Pero también en ocasiones nos seguiremos del aparato conceptual de otras disciplinas como la psicología, la historia o la antropología. Aunque en esta investigación se recoja todo ese caudal semántico, el objetivo es reconducirlo y reelaborarlo, con lo que intención de generar un aparato teórico nuevo a partir del cual estudiar lo cinematográfico.

“El contexto conceptual se construye, es decir, no puede ser encontrado porque no existía previamente siendo cada investigador quien lo construye con su trabajo científico. De allí que no implique solamente la búsqueda y lectura de teorías e investigaciones sobre el tema, sino que integre las propias experiencias e investigaciones del autor (Maxwell, 1996). En este sentido el contexto conceptual se diferencia del tradicionalmente llamado marco teórico, definido como el conjunto de conocimientos y teorías acerca del tema, instituidas científicamente y oficialmente reconocidas.”²¹⁴

Cuando abordamos una investigación, lo primero es construir un problema (clasificar la información en relación al tema (libros, artículos científicos, informes de investigación, etc.); y plantear un estado de la cuestión, esto es, analizar los marcos de referencia de nuestro que todo estudio). Para abordar ese problema es necesario establecer un aparato conceptual. Es importante prestar especial atención a la precisión en la utilización de los conceptos, pues sentarán las bases

214 Tonon, G.; (2011) Op. Cit. (Maxwell, J. (1996) Qualitative research design. An interactive Approach. London. Sage publications. Sartori, G (1984) La política, lógica y método en las ciencias sociales. México. Fondo de Cultura Económico.)

para la construcción de los ejes de análisis. Todo concepto que se emplee, por abstracto que sea, debe de ser definido, como también debe definirse y especificarse su vinculación dentro del entramado conceptual; de lo contrario podría inducirse tanto lector como el propio investigador en un análisis erróneo e incoherente.

Los conceptos tienen distintos niveles de abstracción; los empleados en esta investigación podrían clasificarse, siguiendo el ejemplo de Tonon / Sartori²¹⁵, de la siguiente manera:

1. Nivel alto, que remite a categorías universales que presentan una máxima extensión (terminología simbólica).
2. Nivel medio, que remite a categorías generales que presentan un equilibrio entre la extensión y la intensidad (terminología filosófica y multidisciplinar).
3. Nivel bajo que son categorías específicas que se desarrollan en contextos determinados y que presentan una intensidad máxima y una extensión mínima (terminología cinematográfica).

El estudio de los temas y conceptos permitió la creación de nuestro aparato conceptual no sirvió para tener claros cuáles eran nuestros "ejes de análisis":

- La intencionalidad de las prácticas cinematográficas
- Las características esenciales (filosóficas) que distinguen al cine industrial, de autor y documental.
- La "terceridad" simbólica, epistemológica, cultural, ética y cinematográfica.
- La aplicabilidad de la reflexión filosófica en los estudios sobre cine.
- La relación "praxis-imaginario"
- La relación "cerebro-pensamiento"
- Los cambios culturales según el ciclo: conservación, colonización, liberación.

Desde otra óptica, menos sistemática, Deleuze también nos da su idea de lo que es un

215 *"La extensión de un concepto es la clase de cosas a las que se aplica (denotación) y remite a la totalidad de objetos. La intensidad de un concepto, es el conjunto de propiedades que establece a qué cosa es aplicable la palabra (connotación) y remite a la totalidad de características (...) Al ascender en la escala de abstracción de un concepto, se reduce la intensidad (connotación), ya que para aumentar la extensión, hay que reducir la intensidad. Se reducen las propiedades y atributos y el concepto se vuelve más general. A la inversa para descender en la escala de abstracción se hace necesario agregar atributos, aumentando la especificidad."* Sartori, G. (1984) *La política, lógica y método en las ciencias sociales*. México. Fondo de Cultura Económico. Citado en Tonon, G.; (2011) Op. Cit.

concepto. En toda disciplina científica es importante la formación de un aparato conceptual, pero en filosofía esa labor se torna esencial. Cada filósofo supone la creación de un universo y de su terminología. Esta operativa, tanto en filósofos como en cineastas, da lugar a una gran fantasmofísica. A partir de nuestro lenguaje creamos un mundo, cambiar de lenguaje, como cambiar de hablante, como cambiar de interlocutor, es dirigirse a un país extranjero.

"¿Qué es la filosofía?" Es una pregunta muy frecuente, para Deleuze la filosofía se caracteriza por producir "conceptos"; es algo así como el saber o técnica de producir conceptos. Según Deleuze, mientras las ciencias son discursivas, un concepto no es discursivo (y la filosofía no es una forma discursiva). El concepto es el terreno de la filosofía. Por lo tanto, no existen los conceptos científicos. Un discurso consiste en enlazar proposiciones, y las proposiciones tienen un sentido lógico, pretenden referirse de alguna manera al mundo real. La filosofía no tiene nada que ver con los discursos ni con las proposiciones, pues una proposición no dice nunca lo que la frase expresa. Las proposiciones hacen referencias (la verdad se establece la relación entre lo que se dice y el estado de cosas), los conceptos son acontecimientos. Los discursos tienen que ver con la sucesión, los conceptos con la vibración; con la capacidad de sentirse afectado por la realidad, y no por la capacidad de ser verificado por la realidad.

*"A la confusión de concepto y proposición se debe la tendencia a creer en la existencia de conceptos científicos y a considerar la proposición como una auténtica "intensión" (lo que la frase expresa): entonces, las más de las veces el concepto filosófico sólo se muestra como una proposición carente de sentido. Esta confusión reina en la lógica, y explica la idea que se forma en la filosofía. Se valoran los conceptos según una gramática "filosófica" (...) Sin percatarse de que el concepto ya se ha escurrido en la parte excluida."*²¹⁶

Por lo tanto, tenemos tres ámbitos de actividad humana, como son la ciencia, en arte y la filosofía. Cada actividad tiene su territorio, ninguna es más que la otra. En las ciencias, un observador parcial establece prospectos (proposiciones lógicas); introduce y registra variables para establecer "el estado de cosas". En el arte, una figura estética establece perceptos y afectos; introducen variedades para crear obras artísticas. En la filosofía, un personaje conceptual establece conceptos; introduce variaciones para designar acontecimientos.

Un concepto es una singularidad autorreferencial, es un "un" y no un "todos", no es general ni particular, no es objetivo ni subjetivo, es un compuesto de otros componentes y se define a través de ellos. Un concepto nunca posee todos los componentes, sólo un número finito de éstos. El

²¹⁶ Deleuze, G y Guattari, F.; ¿Qué es la filosofía?, ed. Anagrama, Barcelona, 1993, p. 38. ("¿qué es un concepto?")

concepto de forma un todo, porque totaliza sus componentes, pero en todo fragmentado; posee fragmentos de otros conceptos. Siempre tiene su historia (frente a la ciencia), tiene un "devenir" que atañe a unos conceptos que sitúan en el mismo plano; plano cultural, histórico, intencional, de simpatía, de enemistad,... Por utilizar una analogía cinematográfica, un concepto sería algo así como una fotografía (que no es discursiva, y que está abierta al "todo"), mientras que el pensamiento sería el cine (que fluye como la consciencia). El concepto es un acto del pensamiento, fruto de su actividad.

Otra característica del concepto, aparte de su singularidad autorreferencial, es que condensa a todos sus componentes. Aglutina componentes heterogéneos haciéndolos inseparables. Es su "rasgo intensivo".

*"El concepto expresa el acontecimiento, no la esencia o la cosa."*²¹⁷

Las relaciones en el concepto no son de comprensión, sino de ordenación de sus variaciones (colores, actitudes, sonidos...). "Pájaro", como concepto filosófico, no se define según el género con la especie; sino por sus poses y actitudes, sus colores, sus sonidos... Por lo tanto el concepto no se caracteriza por su "sinestesia", sino por su "sineidesia", ser "unión de imaginados".

Otra de sus características es que es absoluto en cuanto a totalidad, y relativo en cuanto que es fragmentario.

*"Los conceptos en tanto que totalidad es fragmentarias no constituye ni siquiera las piezas del rompecabezas, puesto que sus perímetros irregulares no se corresponden."*²¹⁸

Por otro lado, la filosofía no tiene que ver ni con la contemplación, ni con la reflexión, ni con la comunicación. Y toda filosofía empieza por un locutor (un "yo digo"). La ciencia y el arte existen sin un "yo", sin un locutor. A la ciencia se le exige objetividad (supresión del sujeto), en el arte no es el sujeto que crea, sino un mundo que lo ha poseído.

"No pinto yo, pinta un estado." Miró.

En la filosofía, cada "yo", cada "corte", cada "perspectiva", generar una manera de ver el problema, proponer un ámbito de sentido. Pero todas las lecturas no valen lo mismo; se trata de un "pluralismo", no de un "relativismo". El "yo" más notable en la historia de la filosofía es el "yo" de

²¹⁷ Ibíd., p. 37.

²¹⁸ Ibíd., p. 39.

Descartes: "pienso, luego existo". Un "yo" es una condensación cuyos componentes son: dudar, pensar y ser. Los tres son variaciones, ordenadas intensivas, acontecimientos. Puede ser una duda sensible, científica, obsesiva; un pensamiento sensible (sentir), imaginativo (imaginar), productivo (tener ideas); un ser (objeto o sustancia) infinito, finito, extenso. Juntas forman un todo fragmentario: "yo".

A nuestro parecer, la filosofía de Deleuze todo el rato enuncia, intenta decir, qué ocurre cuando pensamos. Tiene un deambular impresionista. Es su lenguaje secreto. Puede que los conceptos no tenga nada que ver con los discursos, pero para que el concepto actúe de alguna manera ha de ponerse en el orden del discurso. Posesión momentánea, este devenir-concepto.

Parece que Deleuze equiera ir más allá de los límites del pensamiento, decir cosas que no pueden ser pensadas, pensar lo impensable. Se trata de que ya no se puede seguir pensando como hasta ahora. Tenemos que cambiar nuestra definición de lo que es pensar, adaptarla a la nueva "episteme", pero también nosotros saber adaptarnos. Deleuze nos está dando a entender cosas pero no para que las entendamos, hemos hecho hasta ahora. Se trata de definir el concepto no como comprensión, sino como expresión. En la filosofía clásica, el pensamiento del uso de los conceptos servía para justificar la realidad. En la filosofía moderna, la pregunta fue "¿cómo pensamos?". Ahora la filosofía, como el nuevo cine, ha de ofrecer nuevas formas de pensamiento... Abandonar preguntas, como la pregunta por el "ser", una pregunta por la "verdad". Consideramos que hoy la pregunta de la filosofía es sobre el valor; que no hay que confundir con la utilidad: no "¿para qué me sirve?" (carácter instrumental), sino "¿qué valor tiene eso para mí?" (carácter intensivo).

En resumen, para Deleuze, ¿qué es un concepto? Apropiarse en inteligiblemente de la realidad que nos rodea. Ciencia, arte y filosofía son independientes e insustituibles. La filosofía perdió parte de su quehacer al "convertirse" en ciencia. Pero siempre será el saber o la técnica para construir conceptos. Ante ese reto, necesita herramientas para llevarlo a cabo. El cine es una de ellas.

Consideramos que otra característica que han de cumplir los conceptos en una teoría es la de hacer visible el pensamiento (del mismo modo que el arte hace visible la sensibilidad). Los conceptos ponen la palabra donde no había nada. Rellenar los espacios invisibles. Mi entendimiento puede comprender, por ejemplo, que si llueve me mojo, pero le cuesta entender el camino que va de la emoción a la lágrima, o de la alegría a dar saltos; ahí es donde hace falta un concepto.

Los conceptos de nuestra teoría pertenecen en gran parte a un lenguaje especial, el de los símbolos. Conceptos como " triángulo", " círculo", " cuadrado", "la cruz", "la "los números", " tierra", " cielo", "mente", " Padre", " Madre", " hijo", " imaginar industrial", " imaginario de autor", " imaginario documental",...Todos ellos también expresan acontecimientos. Como conceptos, no son

ideas abstractas, sino palabras que un día se inventaron para nombrar experiencias complejas, capaces de condensar componentes metafísicos, epistemológicos, éticos y estéticos. Esto es, fragmentos intensivos de un todo fragmentario: el ser humano. Los símbolos ancestrales, como los conceptos de la filosofía, son apropiaciones psíco-sensibles de la consciencia en su deambular con las cosas.

8. DIFICULTADES Y OBSERVACIONES

La investigación es una tarea gratificante, aunque también te haga pasar por muchas dificultades. En este trabajo hemos querido cruzar aquello que tenemos de filósofo con aquello que tenemos de cinéfilo, y la verdad que no ha sido fácil. Pero esa ha sido nuestra elección. Podríamos haber optado por investigar una teoría ya elaborada, incluso una corriente, un autor, una película, una secuencia o un plano; pues hay planos que son dignos de una tesis doctoral. Pero no, elegimos -y en alguna ocasión nos hemos arrepentido- elaborar toda una teoría nueva, con todo lo que conlleva, empezar de cero en la exploración de un mundo mil veces explorado. Y por si fuera poco, hemos enfocado esa tarea a través de los temas, usos y herramientas de otro campo todavía más explorado y mucho más indómito, el de la filosofía. No contentos con eso, en nuestra intención de ofrecer una teoría verdaderamente distinta y original, que sirviera de instrumento de comprensión tanto de las prácticas como de los análisis cinematográficos, volvimos a rizar el rizo, otra vuelta de tuerca; en la espesura bibliográfica, abriendonos paso entre la maleza de filósofos y películas, de repente nos vimos envueltos en un universo mágico. Símbolos geométricos y antropomorfos, constelaciones de imágenes desde el ojo de la vida nos hablaban, su mensaje era tan presente como inaudito. A través de aquellas formas, nuestras intuiciones filosóficas y cinematográficas empezaron adquirir sentido. Ya no eran sólo un entramado de fuerzas en oposición binaria, sino formas estáticas y definidas. Una imagen, un objeto exterior a mi pensamiento, pero proveniente de él, algo que podía ver y que por lo tanto podía pensar. A través de los símbolos, he de reconocerlo, todo fue más fácil. Las reflexiones dispersas encajaban, empezaron a ajustarse a un patrón, tenían forma y tenían sentido. La realidad se hacía humana. El cine se hacía símbolo.

Todo este recorrido que acabamos de narrar, también podría describirse de forma analítica en una serie de pasos, son los siguientes:

1. Juntar el cine con la filosofía.
2. Análisis de documentos y bibliografía.
3. Conjugación de perspectivas.
4. Formar el aparato conceptual.
5. Elaborar el índice.
6. Redacción.
7. Validar la hipótesis.

1. Juntar el cine con la filosofía:

Con este cruce hemos querido aportar originalidad a un campo tan manido como la teoría cinematográfica y, a la vez por ello, renovarlo. La primera y última dificultad ha sido demostrar que este cruce era posible. Para ello empezamos a documentarnos sobre las aportaciones realizadas en este terreno, y vimos, para nuestra sorpresa, que eran más abundantes de lo que en un principio hubieramos pensado. Eso nos sirvió de cierta ayuda. Pero el problema y la virtud de la filosofía es que quiere pensarlo todo, atravesar todos los ámbitos. Sus virtudes al afrontar esa tarea son su flexibilidad y su capacidad de generar modelos omnicomprensivos. Sus dificultades son obvias: ¿cómo soportar el peso de ámbitos de estudio cada vez más especializados y positivizados sin incurrir en la abstracción de los mismos? Por eso fue tan importante para nosotros delimitar el ámbito metodológico de la filosofía, es decir, entender bien con qué herramienta estábamos trabajando y qué podíamos hacer con ella dentro del ámbito audiovisual. Esto es, delimitar el ámbito en el que ese cruce, y los restantes cruces con otras disciplinas, podían ser posibles. De forma global podríamos decir que nuestro trabajo, siguiendo de nuevo la línea del criticismo kantiano, consiste en mostrar las condiciones de posibilidad de la filosofía en el estudio del ámbito audiovisual. Mostrar cómo es posible, porqué es interesante y qué conclusiones sacamos al juntar estas dos series heterogéneas.

2. Análisis de documentos y bibliografía.

Al querer juntar dos ámbitos tan distintos, tuvimos que realizar dos líneas exploratorias: por un lado la documentación filosófica y por otro la cinematográfica. Implícitamente llevamos a cabo un análisis comparativo, en el que rastreamos los puntos en común que nos posibilitaran lanzar puentes de un lado al otro del río. Esto sumó trabajo a la investigación, pero la dificultad no estaba ahí, sino en la facilidad de dispersarse en horizontes bibliográficos antes de tener acotado un mapa-índice del territorio; como así finalmente sucedió. Se nos acumularon los meses de recapitulación bibliográfica. Pues la solución precisaba de la conjunción de varios factores, que nunca llegaba: determinar el campo de estudio, determinar la hipótesis, determinar el índice,... A eso hay que sumar el hecho de virar el rumbo de la investigación, tras el maravilloso encuentro con “Cine sin Autor”. El caso es que al final nos vimos con... ¿seis versiones “definitivas” de índice? (sin mencionar las “no definitivas”) y una recapitulación bibliográfica para elaborar dos tesis más extensas que esta y con distintos fines temáticos. La verdad es que esta fue sin duda la parte más

problemática de la investigación. De modo que ahora sabemos exactamente todo lo que no hay que hacer. Consideramos mucho más efectivo escoger un tema corto, muy pequeño (por extensión y por punto de referencia) y apartir de ahí ir desarrollando en torno a él toda una trama, cruzar en él lo que nos gusta, lo que consideramos digno de exploración. Claro que a estas alturas resulta fácil decirlo. En definitiva, cada investigación es como es.

3. Conjugar perspectivas:

A parte de conjugar el cine y la filosofía, también hemos querido introducir en el mismo ámbito de reflexión otras disciplinas como el simbolismo, la mitología, el psicoanálisis, la psicología, la antropología, la sociología, la historia del arte,... Eso no se debe a un capricho, sino a la propia demanda de un campo tan polimórfico como el cine y la comunicación audiovisual. En la praxis audiovisual – tanto en la producción, en el efecto diegético, como en la recepción y distribución –, se hace patente la diversidad de la condición humana. Queríamos elaborar una teoría comprometida con esas diversidad – espiritual y material –, sin dogmatismos pero tampoco con complejos. Mostrarnos abiertos a lo interrogativo que se produce en cada uno de esos pasos.

Para llegar a un punto común hubo que afianzar la conjunción desde su base. Y eso tampoco fue fácil, aunque sí muy apetecible. Había que lidiar, principalmente, con dos corrientes totalmente opuestas de reflexión: el “pensamiento de la identidad” (Platón, Marx, Dussel, Jung, Lévinas, Habermas,...; también el “espíritu” de la ciencia) con el “pensamiento de la diferencia” (Nietzsche, Foucault, Deleuze, Geertz,...; también el “espíritu” de la subversión, adyacente a toda forma artística). Pensemos que lo que está en juego no es baladí, se trata de la fundamentación de conceptos como “humano”, “amor”, “justicia”, “libertad”, “poder”, “fraternidad”, “verdad”,... cuyo intento de justificación hace que en ocasiones aflore, no sin razón, una cierta forma de silencio malicioso, una risa filosófica. A grosso modo se trataba de cómo era posible conciliar la racionalidad con la irracionalidad; o dicho de otra manera: conjugar la filosofía post-moderna con el “sueño antropológico” de la modernidad. Conjunción que no iba a ser posible sin el recurso a un simulacro: el mundo simbólico.

Deleuze hace bien en recordarnos que el criterio de valor de la filosofía post-moderna se basa en el pluralismo, y no en el relativismo. Es decir, no cualquier teoría vale, cada una tiene su valor. ¿Pero valor en referencia a qué? Desde una plano deleuziano de inmanencia, valor es en referencia a lo que esa teoría aumenta o disminuye tu voluntad de poder, es decir, si esa teoría ensancha o no tu mundo afectivo y perceptivo. Pero tendremos que llevar esa adquisición individual

a un plano social, compuesta por un “todo” de individualidades; así la cuestión no se reduce a un “yo”, sino que se amplía a un “nosotros”: ¿qué valor aporta esa teoría a la sociedad?, ¿hasta qué punto ensancha o no su mundo afectivo y perceptivo?

Lo que ha sucedido en esta transferencia de planos, es que hemos desplazado ese “ensanchar” a cotas de universalidad. Y es desde ahí donde cabe preguntarse... ¿si el valor de algo es capaz de atravesar fronteras temporales y transculturales, se debe a que “guarda” en su interior el testimonio de una identidad universal? Una identidad “más allá del bien y del mal”, post-humana, pero universal al fin y al cabo. No hace falta llegar a definirla en ámbitos de trascendencia, eso ya sería una cuestión de fe; plantear la idea de una “identidad universal” ya es algo problemático.

“[1]: La diversidad es inherente a la condición humana. [2]: No hay una esencia universal de la naturaleza humana que determine fuertemente el comportamiento humano. [3]: A través del tiempo y del espacio (historia y cultura) la naturaleza humana se transforma continuamente por un intento de nunca acabar de grupos particulares de seres humanos -balineses, marroquíes, protestantes del norte de Europa- de comprenderse a sí mismos y de crear un mundo social que haga manifiestas sus auto-comprensiones. [4]: Asegurar un acuerdo universal acerca de que es bueno, verdad, bello o eficiente en la vida es raramente posible a través de las culturas y, aún más importante, no es bueno el impulso ecuménico por valorar la uniformidad (...) sobre la variedad y desdeñar, devaluar o aún erradicar la «diferencia»”²¹⁹

Geertz se suma, con sus conclusiones, a la crítica post-moderna al sueño antropológico de la modernidad. Al relativismo, o mejor dicho, pluralismo de las posibilidades y las vivencias. Ese sueño, o pesadilla, fue descrito por Foucault. Después de la evidencia del giro lingüístico, comprobado que “el ser del hombre” y “el ser del lenguaje” son dos series heterogéneas, es inútil pensar que podemos llegar a aprehender una verdad que los una, una identidad.

“Kant ya tuvo el sueño antropológico al resumir sus preguntas en una 4ª, ¿qué es el hombre? (...) La antropología como analítica del hombre (...) Se convirtió en necesaria a partir del momento en que la representación perdió el poder de determinar por sí sola y en un movimiento único el juego de sus síntesis y de sus análisis. Era necesario que las síntesis empíricas quedaran aseguradas fuera de la soberanía del “pienso”. Debían ser requeridas justo allí donde esta soberanía encuentra su límite, es decir, en la finitud del hombre —finitud que es también la de la conciencia y la del individuo que vive, habla y trabaja.

219 Shweder, Richard. 2005. “Cliff notes. The pluralisms of Clifford Geertz”, en Richard A. Shweder y Byron Good (eds.), *Clifford Geertz by his colleagues*. 1-9. Chicago: The University of Chicago Press. Citado en Carlos del Cairo y Jefferson Jaramillo; “Clifford Geertz y el ensamble de un proyecto antropológico crítico.” en Revista “Tabula Rasa”. Bogotá - Colombia, No.8: 15-41, enero-junio 2008, p. 29

(...) La preocupación que tiene por el hombre y que reivindica no sólo en sus discursos sino en su pathos, el cuidado con el que trata de definirlo como ser vivo, individuo que trabaja o sujeto parlante, señalan sólo para las almas buenas el año, al fin llegado, de un reino humano; de hecho, se trata —lo que es más prosaico y menos moral— de una duplicación empírico-crítica por la cual se trata de hacer valer al hombre de la naturaleza, del cambio o del discurso como fundamento de su propia finitud.”²²⁰

En la lectura foucaltiana, la filosofía moderna asumió los límites del pensamiento humano, pero reajustó sus intenciones poniendo justamente esos límites en el lugar donde antes estaba lo trascendental en forma de condición de posibilidad de sus experiencias cognitivas, éticas o emocionales.

“Y he aquí que en este pliegue se adormece de nuevo la filosofía en un sueño nuevo; no ya el del Dogmatismo, sino el de la Antropología.(...) La configuración antropológica de la filosofía moderna consiste en desdoblar el dogmatismo, repartirlo en dos niveles diferentes que se apoyan uno en otro y se limitan uno a otro: el análisis precrítico de lo que el hombre es en su esencia se convierte en la analítica de todo aquello que puede darse en general a la experiencia del hombre.”²²¹

A pesar de críticas tan audaces como esta, las intenciones “identitarias” del pensamiento han permanecido vivas durante el siglo XX (como lo atestiguan los pensadores “de la identidad”), manteniendo en estado de vigilia el “sueño antropológico de la modernidad”. La filosofía como vigilia del pensar; no puede renunciar a “el sueño” ni dormirse en él.

Así, como vemos, para sentar las bases filosóficas del audiovisual en nuestra investigación, primero tuvimos que conjugar estas perspectivas contrapuestas. La propia intención de conjugarlas, somos conscientes, ya terea a favor de un pensamiento de la identidad. Y es que de hecho, a pesar de que según “la diferencia” no podamos hablar de “humanos”, el sueño de la identidad es una tendencia connatural a la condición humana, sea por una ley de cognición “gestáltica” o por un sentimiento inconsciente de universalidad. Tampoco debemos olvidar que el objetivo de esta investigación es hallar un sustrato identitario como fundamento de ciertas prácticas cinematográficas – “la justicia” en el cine documental, “el poder” en el cine industrial y “la libertad” en el cine de autor; así lo hemos defendido –. Para poder argumentar los ejes generales de tal teoría, era necesario aproximarnos, en el límite de nuestras capacidades “humanas” o “post-humanas”, a ese fundamento.

220 Foucault, M.; Las palabras y las cosas (1966), op, cit, p. 311 y ss. (“el sueño antropológico”)

221 Ibíd.

En consecuencia, consideramos que realizar “el sueño”, hoy en día, no tiene nada que ver con justificar la tendencia bondadosa de la historia, ni con la necesidad de rellenar un vacío. Sino con la necesidad de comunicarnos y socializarnos, de construirnos como sociedad y como cultura. Con la necesidad de justificar nuestras acciones, pero no para nosotros (¿cuándo aprenderemos a actuar sin justificarnos?), sino para el otro, para que el otro las comprenda; para que se una a nuestra causa o para poder reprender su acción, tal y como ocurre en el derecho jurídico. Según la Filosofía del Derecho, éste se inspira en postulados de justicia y certeza. Son postulados, por lo tanto, no están verificados, pero de otro modo no podría garantizarse el sistema de normas que regula la convivencia social y permite resolver conflictos; ese que crea instituciones donde, a veces de manera injusta, se encierra a la gente, como la cárcel o el manicomio, pero que también ofrece herramientas por las que la sociedad civil puede efectuar – no sin muchas dificultades – cambios legislativos.

Por lo tanto, el sueño antropológico no sólo sirve para pensar en quimeras, también para actuar sobre la realidad y cambiarla. Pensar para actuar, de algún modo esa es la respuesta que ofrece Habermas con su “teoría de la acción comunicativa”²²². Aunque en el transcurso de la investigación veremos que en la práctica también es problemática; como le hará ver Dussel (como nos hice ver el “3º cine”), no es suficiente con las buenas intenciones, hay que crear las condiciones materiales para que la minoría (su voz, su rostro, su mirada) no quede excluida del discurso comunicativo.

Y es que a pesar de querer mantenernos en un sueño antropológico, la conjunción de ambas series es complicada. Decíamos más arriba que tal conjunción no iba a ser posible sin el recurso a un simulacro; tan digno del arte como de la imagen cinematográfica misma. El pensamiento simbólico apareció para nosotros como un ejemplo de ello. Ocupando el lugar fronterizo entre ambos, dándole un cuerpo, una imagen; esto es, haciéndolo posible. La representación volvía a sustentar el poder de *determinar por sí sola* la síntesis dialéctica entre “*el ser del hombre*” y el “*ser del lenguaje*”; lo hacía, como corresponde a la modernidad, *fuera de “la soberanía del “pienso”*” (en la soberanía del “represento”), justo allí donde esta soberanía limita con la realidad material humana (biológica, lingüística, económica), junto a su praxis; pero también lo hacía, como corresponde a la post-modernidad, más allá de lo humano (en el ámbito del enigma, de la inmanencia o quién sabe si desde la trascendencia). Sobre todo eso se erige el símbolo, como una chorro de presión, una onda vibratoria, procedente de las entrañas mismas de la historia de la consciencia.

Conjugar la perspectiva simbólica con el pensamiento del S.XX fue nuestro último reto,

222 Habermas, J.; Teoría de la acción comunicativa (1981, 2 vol.), ed. Taurus, Madrid, 1999.

nuestro último escollo para fundamentar una teoría filosófica del audiovisual. Pero también nuestro mejor aliado. El encuentro con el mundo simbólico (reverso “espiritual” del encuentro “material” con “Cine sin Autor”) fue definitivo en el modo en cómo hallamos una solución. Para ello tuvimos que politizar el símbolo, descargarlo en parte de su contenido religioso; mundanizarlo, como diría Marx, revolucionarlo. Esto es, hacerlo accesible a la sociedad como lo que es, instrumento de liberación. Devolvérselo a la sociedad haciéndolo político.

4. Formar el aparato conceptual.

Lo más difícil de la labor científica es darle una explicación a las intuiciones. Y para ello, primero hay que ponerlas un nombre. A medida que dabamos forma a nuestra investigación, a medida que puliamos aristas y ensamblabamos disciplinas, también tuvimos que ir reajustando nuestros conceptos, sacarles punta. Esta tarea de orfebrería, mejor dicho, de alquimista, se caracterizó por la adecuación. Necesitábamos conceptos que ejecutaran el mecanismo entre las dos series. Que el resultado fuera absoluto y relativo a la vez, que fuera “cine-filosofía” y no “filosofía” por un lado y “cine” por otro.

Como ya dijimos, según Deleuze, una de las características de los conceptos, por su carácter rizomático, consiste en que son a la vez, absolutos y relativos. Refieren a algo concreto, pero también a todo un mundo. Absoluto en cuanto a totalidad, y relativos en cuanto que son fragmentarios.

*"Un filósofo reajusta sus conceptos, incluso cambia de conceptos incesantemente; basta a veces con un punto de detalle que crece, y que produce una nueva condensación, que añade o resta componentes. El filósofo presenta a veces una amnesia que casi le convierte en un enfermo: Nietzsche, dice Jaspers, "corregía él mismo sus ideas para constituir otras nuevas sin reconocerlo explícitamente; en sus estados de alteración, olvidaba las conclusiones a las que había llegado anteriormente". O Leibniz: "Creía estar entrando a puerto, pero... Fui rechazado a alta mar"*²²³

Borrar conceptos y reescribirlos. Como filósofos hemos procurado mantener vivo el acontecimiento que el concepto expresa, en su margen de adecuación. Esa tarea se llevó a cabo en sincronía con la recapitulación bibliográfica y el establecimiento del mapa-índice general hacia la búsqueda del tesoro.

223 Deleuze, G y Guattari, F.; ¿Qué es la filosofía?, op. cit., p. 38.

5. Elaborar el índice.

Dar un orden a las ideas, hacerme comprensible; construir el índice. Esas han sido mis directrices. Hasta llegar a su forma final, como hemos comentado, tuvimos que pasar por varias versiones anteriores. En un principio, el índice mostraba un mapa destinado a mostrar las técnicas filosóficas de las que se valían los autores para hacer de la realidad una obra de arte. Como también hemos comentado, ese objetivo fue desechado tras nuestro encuentro con el proyecto audiovisual del colectivo “Cine sin Autor”. Dos índices se malograron en el camino, con sus ideas correspondientes; a estas alturas no dudo de su veracidad, pero sí de su operancia. El siguiente índice empezaba a guardar parecido con el de ahora, su estructura era triádica, pero aún no simbólica. Sin embargo su propósito era otro: mostrar el itinerario histórico del imaginario audiovisual hasta su explosión social: la democratización del audiovisual en la era de internet. Algo de aquella labor genealógica flota entre estas páginas. La lucha siempre fue entre el cine y la filosofía, entre la realidad y la teoría. Veíamos que a medida que queríamos profundizar en un problema, mayor necesidad teníamos de dotarnos de unas herramientas adecuadas, y esas herramientas siempre resultaban ser filosóficas. Nos era imposible mantenernos en la superficie, queríamos saber “el origen de...”, su condición de posibilidad: del cine como imagen de la consciencia (metafísica audiovisual), del cine como representación (epistemología audiovisual), del cine como cultura (ética audiovisual), del cine como arte (estética audiovisual). Pero también éramos conscientes que no podíamos “entrar a saco”, que debíamos justificar nuestra propuesta, que debíamos preparar a un lector-audiovisual quizá no habituado al terreno de los fundamentos. Siempre hemos intentado mantener un equilibrio entre lo audiovisual y lo filosófico. No sé si lo hemos conseguido, pero por lo menos estamos satisfechos de haber hablado de “cine” yendo más allá del cine.

6. Redacción.

Tenerlo todo controlado y, a la vez, darle aire, que respire, que no se ahogue, que se mantenga viva. Encontrar el tono de la investigación. Esta fue nuestra preocupación a la hora de volcar las ideas en palabras. Antes de llegar ahí, una gran pregunta... ¿cuándo parar la recapitulación bibliográfica y empezar a redactar? Mucho antes de lo que lo hicimos. Uno no debe olvidar que es en la redacción donde el pensamiento alcanza su verdadera forma, su única forma. Sin la

representación no es nada; un juego de fuerzas, ondas, fugas, vibraciones, impresiones... Pero nada que se pueda comunicar. La redacción se hizo teniendo en cuenta un esquema previo y, aunque costara afrontar la página en blanco, poco a poco confiando en la dinámica que le propio texto iba originando. Hay que confiar en las palabras. Las fuerzas y las vibraciones pronto encontrarán, en los trasfondos de la memoria y de las estanterías, el soporte matérico que las hizo posibles. Casi sin darnos cuenta, las palabras y la bibliografía vienen al encuentro con el folio por sí solas.

Quizá no hemos podido ser todo lo consecuentes que hubiramos querido, todo lo sistemáticos; quizá no hemos dedicado la misma importancia a todos los puntos del índice, quizá hemos sobrevolado algunos tramos que requerían más atención y nos hemos excedido en otros. Lo importante es que todas las partes pertenecen a un conjunto, mejor dicho, a una una totalidad. Depositamos en ésta nuestros logros y defectos. Como dice Deleuze,

*“Cuando se admira a alguien, no se selecciona, se puede preferir tal libro a tal otro, pero nos quedamos de todos modos con la totalidad, porque percibimos que lo que puede parecer un tiempo menos fuerte es un momento absolutamente necesario para ese otro que prosigue su experimentación, su alquimia, y que no llegaría a la revelación nueva que nos deslumbra, si no hubiera pasado por ese camino del que no hemos entendido inmediatamente su necesidad de dar este o ese rodeo. No me gusta la gente que dice de una obra: “hasta ahí, vale, pero después es malo, aunque vuelve a ser interesante más tarde...”. Hay que tomar la obra entera, seguirla y no juzgarla, captar las bifurcaciones, los atascos, los avances, las brechas, aceptarla, recibirla entera. De lo contrario, no se entiende nada”.*²²⁴

7. Validar la hipótesis.

La validez de nuestro modelo de investigación puede ser ampliada según el aumento de ejemplos aportados. Las teorías que se vayan a formular no pueden ser comprobadas, confirmadas o rechazadas, pues el desarrollo de las mismas está en simbiosis con el propio proceso de investigación. No obstante, para ampliar su validez, hemos recurrido a un información de carácter multidisciplinar. Al margen de esto, somos conscientes de la necesidad de contrastación de nuestros resultados mediante la opinión de segundos o terceros observadores; y que para obtener una mayor exactitud tendríamos que continuar barajando múltiples fuentes para la recopilación de datos.

224 Larrauri, M; El deseo según Gilles Deleuze, op. cit., p. 81.

9. PEQUEÑO TRABAJO DE CAMPO; la experiencia con “Cine sin Autor”:

*“No soy un teórico, para comprender necesito participar.”*²²⁵

Antes hemos aludido a la tendencia natural de la filosofía (y del pensamiento humano) por querer explicarlo todo como una de sus mayores virtudes y dificultades. Geertz lo explica muy bien al comparar las “ambiciones” de la filosofía con las de su propia disciplina, la antropología:

*“(La antropología muestra...) una identidad académica difusa y miscelánea (...y la filosofía una...) ambición por conectarlo todo con todo - accediendo de tal modo a lo más profundo de las cosas- (...) nada, aparentemente, es ajeno a ninguna de ellas”.*²²⁶

De tal modo que ambas se muestran inseguras respecto lo que deben hacer o hasta dónde debe llegar. Y Esta situación conlleva al intrusismo por parte de otras disciplinas que reivindican hacer el trabajo de estas de un modo más efectivo. Ambas disciplinas se dedican a reflexionar e investigar sobre la totalidad de la vida y el pensamiento humano, compartiendo así muchas preguntas en común: el papel de las ideas en la conducta, ¿cómo se genera el significado?, ¿qué es un juicio de valor?, examinar el alcance y la estructura de la experiencia humana y su sentido, etc. La diferencia es que el filósofo prueba de encontrar las respuestas en el seno de su pensamiento, mientras que la antropología prefiere encontrar las respuestas en el trabajo de campo. En verdad son dos maneras igualmente válidas de relacionar el propio pensamiento con el mundo exterior.

*“El concepto de “campo” es una reminiscencia de cuando las investigaciones antropológicas se realizaban en sociedades primitivas.(...) Por ello, la referencias sobre trabajo de campo que se encuentran en la literatura suelen estar relacionadas con la antropología, la etnografía y la observación participante. Un ejemplo de ello es la definición de trabajo de campo de Stocking: “el trabajo de campo es la experiencia constitutiva del antropología, porque distingue a la disciplina, cualifica a sus investigadores y crea el cuerpo primario de sus datos empíricos”.*²²⁷

225 Comentario dicho por uno de los participantes de la película “Rouche, J. & Morin, E.; Crónica de un Verano (1961)”.

226 Geertz, C.; Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos, ed. Paidós, Barcelona, 2002, p. 11.

227 Ruano Monistrol, Olga; El trabajo de Campo en investigación cualitativa (2007); op. cit. (Stocking Jr., G. W. (1993) ; “La magia del etnógrafo. El trabajo de campo en la antropología británica desde Tylor a Malinowski”, en a H. M. Velasco, F. J. García; La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela. ed. Trotta, Madrid, 1997.).

El trabajo de campo es un método de investigación muy común en las ciencias empíricas, siendo una fase muy frecuente en la investigación cualitativa, y especialmente en la antropología cultural. Normalmente se emplea como contrapartida al análisis de documentos. Como técnica para recabar información, su objetivo es explorar la experiencia cotidiana de la gente. Básicamente consiste en una inmersión práctica y directa en el ámbito que se ha elegido como terreno de estudio. Puede ser observación participativa o no, transversal o longitudinal; siendo un diseño flexible de una descripción de la conducta cultural de un grupo o población. Su objetivo es recopilar datos descriptivos acerca de los hábitos, conducta y modos de comportamiento de un grupo social. Puede servir tanto como para comprobar una hipótesis como para formularla, también para generar modelos teóricos o responder preguntas concretas. Requiere de una planificación previa por parte del investigador, de concretar las técnicas que va a utilizar para responder a sus preguntas, especialmente aquellas que no puede resolver en su estudio con el material bibliográfico.

Como hemos indicado, el "trabajo de campo" es una metodología auxiliar frecuente en la investigación cualitativa, como es nuestro caso. Los métodos cualitativos surgen como reacción al fracaso de los enfoques cientificistas, vinculados al neopositivismo, a la hora de analizar los significados inherentes al mundo social.

“Las premisas del positivismo, en general, son el fenomenalismo (la importancia de lo directo, inmediato y comprobable), el empirismo (la importancia de la observación), la libertad de valoración, la aplicación de un único método de comprobación de hipótesis y la construcción formal de teorías y leyes (Eyles, 1998).”²²⁸

Tras unos años de auge de estudios neopositivista y técnicas cuantitativas, en la década de los 70' éstos reciben duras críticas, siendo tachados de matemáticos, abstractos y demasiado formalistas, carentes de contenido crítico y participación política – incluso en algunos casos, promover el "status quo" y trabajar para las estructuras del poder – (como denunció la teoría marxista), también de ignorar las múltiples aristas de la experiencia humana; en definitiva, de tratar a los sujetos como objetos, cuando no lo somos (como denunció la fenomenología). De ahí que surgiera la necesidad de reducir el pernicioso intrusismo de las teorías cientificistas, e introducir nuevos métodos y técnicas cualitativas en los trabajos de campo; siendo a partir de entonces muy populares. Este nuevo enfoque, y de ahí radica su importancia para nuestra investigación, presta

228 Eyles, J. (de.); *Research in Human Geography*. Oxford: Blackwell, 1988. Citado en Claudia Pedone; “El trabajo de campo y los métodos cualitativos, Necesidad de nuevas reflexiones desde las geografías latinoamericanas, Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona [ISSN 1138-9788] N° 57, 1 de febrero de 2000.

especial atención a las causas motoras de la actividad humana; es decir, se centra en comprender cuáles son los motivos intencionales que dan lugar a determinadas características culturales.

*“Como consecuencia, surge la perspectiva de la geografía humanista que, en su intento de estudiar la intencionalidad de la acción humana, aborda el estudio del significado social del mundo vivido y centra parte de sus investigaciones en los lazos entre los individuos y el medio material, expresados en los lugares, insiste en la construcción social de los mismos y tiene en cuenta su carga emotiva, estética y simbólica (García Ballesteros, 1998). Estas corrientes revalorizan las metodologías cualitativas, a la luz de la reflexión de los antropólogos, y el uso que se ha hecho desde los primeros estudios de Boas y Malinowski, del trabajo de campo y la observación participante (Taylor y Bogdan, 1992).”*²²⁹

Se fueron desarrollando estudios que profundizaron en este aspecto, desarrollando especificidades, nuevos problemas y técnicas de estudio, poniendo énfasis en el compromiso ético y político por parte del investigador; como es el caso del género en las geografías feministas.

*“Se genera un rechazo a la utilización de metodologías y técnicas derivadas de la postura neopositivista por considerarlas excluyentes, con un marcado acento en lo masculino que deja de lado a las mujeres”*²³⁰

Por estos y otros motivos nos hemos inclinado por introducir esta metodología en nuestra investigación, combinando así el trabajo de estudio con la investigación práctica. Aunque para ser exactos, tendríamos que decir que en cierto sentido fue ella quien nos eligió a nosotros. A medida que avanzábamos en nuestra investigación – no tal y cómo la conocemos ahora, sino en aquella sobre el “cine de autor” que ocupaba nuestro imaginario años atrás” – intuíamos que aquello se estaba volviendo una amalgama demasiado abstracta, incluso demasiado compleja de abordar. Nos perdíamos en ramificaciones sin encontrar un punto de apoyo concreto, una base empírica, al margen de los propios films de autor. Notábamos nuestra investigación demasiado alejada de lo que es en verdad el cine, su praxis. Quizá fue por eso que inconscientemente un día nos dirigimos a la caseta de “Cine sin autor”.

Después de varios intentos frustrados por contactar con productoras, con el fin de observar de manera directa el trabajo audiovisual, en “Cine sin autor” eran ellos mismos los que con una

229 Taylor, S., Bodgan, R.; *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós Básica, 1992.
García ballesteros, Aurora (Coord). *Métodos y técnicas cualitativas en geografía social*. Barcelona: oikos-tau, 1998.
Citados en Claudia Pedone (2000); op. cit.

230 Claudia Pedone (2000); op. cit.

pregunta nos abrían sus puertas: “¿y tú qué película harías?”. – ¿Yo?, ¿es a mí?, ¿quieres que participe en una película...? Tal apelación nos sorprendió gratamente y a partir de ella surgió nuestro “pequeño trabajo de campo”. Decimos “pequeño” porque no lo consideramos un trabajo de campo a todos sus efectos; no hemos sido rigurosos en la elaboración metodológica ni en la distribución de tareas, más bien nos hemos dejado llevar por la energía que allí circulaba; hemos preguntado y participado cuando lo hemos creído oportuno, pero sin seguir un plan previsto. Nos hemos inspirado en algunas técnicas para recabar datos, e inferido una serie de conclusiones que nos han servido para reformular nuestros planteamientos así como nuestra hipótesis de investigación. Durante los nueve meses que duró nuestra colaboración, de octubre de 2012 a Junio de 2013 (aunque luego continuara el contacto), fuimos anotando nuestras observaciones en el “clásico” cuaderno de campo, así como también organizamos nuestras tareas de estudio tomando como modelo un proceso de temporización estándar (tal como puede observarse en la siguiente tabla²³¹); aunque de forma intuitiva, y apelando la mayoría de veces al sentido común. Somos conscientes de que no deja de ser un trabajo de campo “sui generis”, que no llega a las cotas de profundidad propias de un estudio completo. Sin embargo, como experiencia fue suficiente para cambiar nuestro concepto de “cine”, y eso es mucho.

Fases y tareas: decisiones de diseño		
Antes de entrar al campo	Durante el trabajo de campo	Al final del estudio
↓	↓	↓
Etapas de reflexión y preparación del proyecto	Etapas de entrada y realización del trabajo de campo	Etapas de salida, análisis final y escritura
Tareas: <ul style="list-style-type: none"> • Formulación del problema • Selección de estrategia metodológica • Selección de casos, contextos, fechas. 	Tareas: <ul style="list-style-type: none"> • Gestión (cartas, visitas, de representación...) • Ajuste en las técnicas de generación de información • Ejecución del campo • Archivo y análisis preliminar. 	Tareas: <ul style="list-style-type: none"> • Finalización o interrupción del campo. • Análisis intenso final • Redacción y presentación del informe.

Pasamos a exponer y comentar los datos obtenidos a partir de esa experiencia, la

231 Tabla modificada de “Valles MS.; Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional, de. Síntesis, Madrid, 2000” en Ruano Monistrol, Olga (1993); op. cit.

experiencia de vivir el cine haciéndolo. Acompañamos las anotaciones tomadas sobre el terreno con apuntes o notas teóricas que creemos que favorecen la comprensión de algunas características de esta nueva praxis. Con ello queremos mostrar lo determinante que fue para nosotros este encuentro. No sólo abrió nuestros ojos hacia nuevas prácticas filmicas, sino que nos ayudó encontrar ese punto de unión que requería nuestra teoría: entre lo material y lo espiritual, lo político y lo simbólico, entre la post-modernidad y la modernidad; entre Marx, Deleuze y Jung.

1) Breve historia de “Cine sin Autor”:

El proyecto “Cine sin Autor” (CSA) nació en 2007 de la mano de un grupo de profesionales del sector audiovisual que además contaban con una formación multidisciplinar en varias áreas, como la comunicación, el periodismo, las artes plásticas, así como la pedagogía, la psicología y el trabajo social.

La idea era crear un modelo novedoso y alternativo de producción audiovisual, cuya elaboración total (guión, dirección, montaje, etc.) correría a cargo de un colectivo social, tuviera o no relación y conocimientos sobre el mundo audiovisual. El objetivo era rescatar y materializar el imaginario de personas que, como todos, viven inmersas en un mundo dominado por la imagen, pero que carecían de los medios necesarios (conocimientos y equipamiento) para acceder a ese mundo.

En estos años han realizado muchas experiencias de creación de documentos filmicos, seis películas acabadas y una web serie. Gracias al esfuerzo, la cooperación y la gran acogida que tuvo la idea, actualmente su sede central se encuentra en un espacio cultural de referencia, el “Matadero” de Madrid. Allí han creado la “Fábrica de Cine Sin Autor” (FDECSA), como primer piloto de un nuevo modelo de producción y de convivencia, donde varios colectivos sociales ya han podido materializar su imaginario.

Su filmografía se compone hasta la fecha de los siguientes trabajos. Como vamos a indicarlo, en algunos de ellos asistimos como observadores directos, en otros directamente como participantes, asumiendo diversas tareas según la necesidad:

- *La webserie "Mátame si puedes" (Octubre 2012 – Actualidad); participación activa como sonidista, cámara, actor, dirección artística y en las asambleas comunes donde el colectivo “autor” tomaba decisiones respecto a narrativa, dirección y montaje.*

- *Un retrato audiovisual-videoclip "K de Kalle" en Cañoroto - Carabanchel/Madrid con Zulostudio, Carabancheleando y la fotógrafa Irina Arellano (Julio 2014 - Actualidad)*
- *La película personal "Más allá de la verdad" con el octogenario Gioacchino di Blasi y su familia (2012 – 2014); asistencia como observadores del proceso.*
- *La película "Locura en el colegio" con alumnado de primaria del CEIP Legado Crespo de Madrid (Octubre 2012 – Actualidad); participación activa como sonidista, cámara y en las asambleas comunes.*
- *El retrato generacional "Vida Fácil" con jóvenes precarios (2012 – 2014); asistencia como observadores del proceso.*
- *El cortometraje de ficción "Entrenosotros" con un grupo de jóvenes madrileños (2012 – 2014); asistencia como observadores del proceso.*
- *La película intergeneracional "El cuaderno de Kader" con un grupo de niños y un hombre mayor en Toulouse (Francia) (2013)*
- *La película "Negrablanca" en el pueblo de Blanca (Murcia) (2012-2014)*
- *La película "+101" con alumnado del Centro de Educación de Adultos Tetuán (2010 - 2012)*
- *Proyectos barriales: "Sinfonía Tetuán" en Madrid (2010 - 2012) y "Bourrasol" en Toulouse (Francia) (2010 - 2012)*
- *Película con el colectivo social de "CSOA Patio Maravillas" (2007 – 2008)*

Al margen de su actividad práctica, el colectivo CSA, impulsado por la necesidad de apoyar y hacer comprender su metodología y su visión del cine a la sociedad, también desarrolla una actividad teórica que puede verse reflejada en varias publicaciones²³². También colaboran y han colaborado con diversas instituciones relacionadas con la cultura y el ámbito educativo²³³. Por otro

232 En el año 2008, se publica el primer Manifiesto del Cine sin Autor, realismo social extremo en el S. XXI (versión 1.0) en textos de pensamiento radical de la Colección Contratiempos del Centro de Documentación Crítica. En marzo de 2013, se publica digitalmente un primer borrador intervenido del libro: Manifiesto 2.0 de Cine sin Autor. Cine XXI. La política de la colectividad. El proyecto de una edición en papel y traducida en tres idiomas está actualmente valorada. Este libro es el reflejo de 6 años de práctica sinautoral, relectura crítica cinematográfica y estudio de la otra historia del cine. Todas las semanas desde el año 2009 hasta el 2013, se iba publicando en la web y en el blog <http://cinesinautor.blogspot.com.es/> un artículo conectando la práctica de CsA con la teoría y crítica cinematográfica. En abril de 2013, se publica el libro-blog Cine sin Autor 2008-2012, que compila los artículos que durante cuatro años escribimos semanalmente conectando la práctica cinematográfica de Cine sin Autor con la teorización crítica y re-elaboración conceptual con la cual acompañamos a las prácticas desde el inicio. Periódicamente el colectivo CsA escribe para revistas y libros de contenido social y cultural, así como publicaciones cinematográficas. Todas ellas pueden leerse y descargarse desde su web: <http://www.cinesinautor.es>

233 Entre las que destacan: "Museo nacional centro de arte Reina Sofía", "Medialab Prado", "Matadero de Madrid", "Centro de arte dos de mayo (CA2M)", "Universitat d'Estiu de Gandia", "Universidad Complutense de Madrid", "Mo de vida (Portugal)", "Festival internacional de cine y video alternativo y comunitario "Ojo al Sancocho"", "Fundación VEO", "Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)", "Van Abbemuseum, en

lado, CSA se crea como un modelo cartografiable a nivel internacional. De ahí la importancia de las redes y la comunicación a través de internet. “CSA” es un modelo en expansión, con sedes y proyectos en Madrid, Murcia y Toulouse (Francia), y están barajando con ampliar su territorio en Italia y suramérica. Como proyecto innovador, de carácter social y tecnológico, “CSA” mantiene una intensa conexión con miles de aficionados al audiovisual y las dinámicas sociales. El objetivo es conectar a colectivos que compartan intereses, ilusiones, similar situación social, modos de vida, soluciones, y explorar nuevas maneras de colaboración.²³⁴

2) ¿Qué es el “cine sin autor”?

Como decimos, CSA es un modelo de producción audiovisual donde la propia gente no profesional dirige, protagoniza y gestiona las películas, basadas en su propio imaginario, de manera colectiva. “CSA” es un lugar donde la gente puede acudir para *hacer y aprender a hacer su cine* sin tener que ser profesional del sector y donde el equipo de profesionales está a su servicio, al servicio de la comunidad. Es decir, CSA es, ante todo, una nueva manera de hacer cine, pero que se nutre de metodologías y dinámicas propias de la psicoterapia, el “coaching” o el trabajo social. Se trata de usar el cine como herramienta de aprendizaje, terapia e integración social.

“CINE sin AUTOR en formato DOGMA (para una lectura rápida):

1) *Definimos Cine como un Sistema Fílmico: una serie de prácticas de producción, distribución, circulación, exhibición y conservación de películas a partir de un conjunto de materiales y materias al que llamamos Capital Fílmico.*

2) *El Cine sin Autor es un proceso socio-cinematográfico donde se busca que la Representación se vea modificada por la persona o el colectivo humano que genera un film y la persona o el colectivo humano se vea modificado por la construcción de la representación fílmica que este elige producir. Elegimos conscientemente personas, grupos y colectivos ajenos a la producción de imágenes mediáticas y cinematográficas.*

3) *El CsA se vale de cualquier forma estética para su construcción.*

4) *El CsA es una socio-ficción-real para producir con y desde personas o colectivos ajenos a la producción fílmica dominante y posibilitarles sus propias imágenes de sí mismos y de su*

Eindhoven (Holanda)”, “Zinc Shower”, “Universidad Carlos III”, “Encuentro Tejiendo Redes de Participación Social” y “TEDx Madrid Salón 2014”.

234 Puede encontrarse más información en: www.cinesinautor.es; cinesinautor.blogspot.com; www.mataderomadrid.org/ficha/1634/fabrica-de-cine-sin-autor.html; intermediae.es/project/fabrica_de_cine_sin_autor; <https://es-es.facebook.com/pages/Cine-sin-Autor>; <https://twitter.com/CinesinAutor>; medialab-prado.es/person/colectivo_cine_sin_autor_csa

entorno.

5) Entendemos por *Dispositivo-Autor* a la persona o grupo propietario del capital filmico. Al que tiene el control de las decisiones sobre todo el proceso.

6) En el *Cine sin Autor* la *Autoría* es el poder de decidir sobre la producción de las propias creaciones filmicas, la propia estética y la propia gestión de la obra y sus beneficios, de la índole que estos sean. La *Autoría del CsA* es un poder fundamentalmente colectivo en manos de personas comunes.

7) La concepción y función clásica del *Dispositivo-Autor* es sustituida por la función y concepción del *NO-Autor* o el *SinAutor*. Dividimos a los participantes de una película de *CsA* en dos:

- *Dispositivo-Autor*: cineastas y realizadoras y realizadores en general que trabajan en calidad de testigos filmicos.
- *Las Personas del Film*: las personas que no están vinculadas a la producción audiovisual y que se harán co-creadores, protagonistas y gestores de la obra.”²³⁵

3) Concepto de “Sinautoría”:

Parten de la idea, muy deleuziana, de trabajar sobre “*flujos –contextos, influencias-sinautorales*”²³⁶. Y de una concepción marxista al entender la práctica cinematográfica como un ejercicio de prácticas de colectivización sobre los procesos sociales. La eliminación del autor es el medio para conseguir los siguientes objetivos²³⁷:

- “*La circulación y colectivización del capital filmico que en principio posee.*”
- “*La devolución del poder de generar representación al sujeto colectivo a representar*
- “*El desarrollo de la conciencia crítica grupal por medios cinematográficos.*”
- “*La desobjetivización de lo individual por inmersión en lo colectivo para dejar aflorar su discurso.*”
- “*La colectivización de los beneficios del proceso del proceso del Sistema Filmico.*”
- Apertura de caminos de coparticipación y coautoría, hacia la transmisión horizontal de saberes, vivencias y prácticas.
- Reescribir la historia del cine.

235 Tudurí, G.; *Manifiesto del Cine Sin Autor, realismo social extremo en el siglo XXI* (versión 1.0), ed. Centro de documentación crítica, Madrid, 2008, p. 7-9.

236 *Ibíd.*, p. 21.

237 *Ibíd.*, p. 22.

“Bajo lo que se llamó “la política de los autores”, se plantearon fundamentalmente dos criterios: caligrafía cinematográfica y recurrencia temática. Ciertas técnicas identificables y cierto universo estable y reconocible. Serge Daney escribía al principio de los años 70 cuando “las olas del joven cine rompían casi en el mundo entero. Comienza una “política de los ôteurs”, que quita ilusiones en relación con el cine y con sus poderes. La aclaración al pie de página de la edición sobre sus textos “Cine del presente” señala que es un juego de palabras entre “auteurs” (autores) y “oteurs” (los que quitan).” ²³⁸

Con su práctica, CSA pretende desmitificar la categoría de "autor", así como la idea de "autoría" o "propiedad". Pues, al margen de ser una categoría confusa que falsea la realidad colectiva de la producción cinematográfica, las prácticas capitalistas se han apropiado de esta categoría convirtiéndola en un objeto de consumo, en una marca que funciona como escaparate de inversión y que, dirigida a la clase media-alta, garantiza resultados de taquilla.

En sí, lo que hace esta categoría, es devaluar y ocultar otras prácticas filmicas (debilitamiento del capital filmico), taponar nuevos ordenes de la representación que está pujando por salir a flote. Con el concepto de "sinautoría" pretenden atacar tanto la jerarquía y la posesión de los medios de producción por parte de la industria, como la jerarquía y la posesión de los cánones estéticos de representación por parte de los “autor-artistas”, como la propia concepción jerárquica y logocentrista de nuestra cultura.

“La producción de cine, pasado ya los cien años de su invención, sigue siendo una producción mayoritariamente de autores “masculinos y blancos” que gozan de ese privilegio, casi en exclusividad. “Sin Autor” es, en ese sentido, una propuesta para la posibilitación de una autoría que debe, en su conjunto y necesariamente desmasculinizarse, despatriarcalizarse.” ²³⁹

Por lo tanto, puede interpretarse CSA como una contrahistoria del cine, pues uno de los motores de su dinámica es no dejar de plantearse éste como concepto. Su análisis histórico es determinante: ¿hasta dónde se ha producido el cine? Hasta ahora se han dado dos tendencias: el cine de autor y el cine de producción, de las “majors”. La naturalización de la idea de “cine” hace que nos cueste mucho imaginar que el cine pueda ser otra cosa. CSA reflexiona y actúa en esa dirección. Se suman, por así decirlo a ese movimiento global que va de abajo a arriba, de “democratización” de la imagen audiovisual, a esa tendencia novedosa para todos de “hacer pelis” sin el permiso de “los de arriba”.

238 *Ibíd.*, p. 17.

239 *Ibíd.*, p. 19.

Sólo si cambias tu idea de lo que es el cine, mejor dicho, sólo si no tienes ninguna idea preconcebida sobre ello, puedes posicionarte respecto a ello de otra manera; puedes cambiar tu intencionalidad detrás de la cámara y el uso que haces de ella. Si cambias la idea de “cine”, cambias también su imagen.

4) ¿De dónde viene la idea de “un cine sin autor”? (Influencias históricas):

Como toda idea, CSA tiene su historia, no nació así de la nada, sino como síntesis o producto de varias convergencias: filosóficas, políticas, pedagógicas, estéticas,... Pero también fílmicas. Especialmente de aquellas prácticas donde la ficción se cruzaba con la realidad. Y es que las praxis audiovisuales que conciben el cine desde una perspectiva participativa o como medio para la transformación social no son algo nuevo, propio de la tecnología digital, existe toda una contrahistoria que ha explorado las posibilidades del audiovisual como motor de cambio. Básicamente podrían establecerse dos grandes bloques: prácticas cinematográficas y vídeos participativos.

“el primero de ellos rastrea los principios transformadores que han emergido en la práctica cinematográfica y que han ido de figurando algunos aspectos clave para entender las dinámicas participativas en el terreno del audiovisual. El segundo bloque parte de la popularización del vídeo entre las organizaciones sociales, (...) las raíces del vídeo participativo en el ámbito de la comunicación para el desarrollo.”²⁴⁰

CSA pertenece a los segundos, pero como todos ellos bebe de los primeros. Es una contrahistoria formada por rebeldes inconformistas que plantean imágenes y narrativas que subvierten el orden establecido (orden político, orden cinematográfico). Su motor común es el interés social, dar voz y ojos mediáticos a los que no los tienen. Suponen por lo tanto, girar la cámara 180 grados, y dejar que sea la realidad misma la que se represente, más allá de los convencionalismos de la forma y cánones estéticos.

CSA bebe principalmente de la vanguardia social de Vertov y Medvedkin, ...

"Comencé a trabajar en cine (...) en mayo de 1927 (...) Creo que el cine es un medio muy eficaz para la educación del pueblo (...) Desmonte el estudio del edificio de ladrillos y lo monté en los vagones del tren de pasajeros (...) Utilizamos el cine documental, la crónica no como una

240 Montero Sánchez, D. y Moreno Domínguez, J.M.; El cambio social a través de las imágenes, guía para entender y utilizar el vídeo participativo, ed. Los libros de la Catarata, Madrid, 2014, p. 35.

*información pasiva, sino como una intervención activa y crítica (...) Nuestra tarea consistía en llegar a esos lugares, encontrar las causas, filmarlas, denunciarlas (...) Le decidíamos: "te mostraremos en el cine" (...) Los filmes se proyectaban, sin la música, en las asambleas generales (...) Se apagaban las luces (...) Casi siempre la pantalla aparecía la inscripción: "¿Qué hacen ustedes, queridos compañeros?" (...) Todo esto causaba una gran impresión, porque verse a uno mismo la gente conocida en el cine, en la pantalla, es una sensación única (...) En este caso uno se veía como un ausentista o como un héroe del trabajo que realiza grandes cosas. Esto nos ayudaba mucho. Luego se formaba una discusión. Se discutía el film en cuestión y ni siquiera el mismo film, sino los sucesos mostrados (...) Se observaba que las pasiones del agente se exacerbada. Este método de cine directo, como el golpe de una daga, fue de mucha utilidad"*²⁴¹

...la antropología audiovisual de Epstein, Flaherty y Jean Rouch,

*"Esta película es una investigación. En medio de esta investigación es París. No es una película novelesca. Su investigación concierne a la vida real. No es una película documental. Su investigación no tiene por objeto de escribir; es una experiencia vivida por sus autores y actores. No es una película sociológica propiamente hablando. La película sociológica investiga la sociedad. Es una película tecnológica en el sentido del término: buscar al hombre. Es una experiencia de interpretación cinematográfica: "¿cómo vives tú?"."*²⁴²

...el neorrealismo italiano (Rossellini, Zavattini,...),

"Lo esencial ¿qué es? Descubrir a los hombres tal como son. Esto es lo más conmovedor del mundo. Así pues, partir sin ninguna idea preconcebida"

"El cine, ¿qué función debe tener? La de poner a los hombres delante de las cosas, de las realidades tal y como son, y dar a conocer otras personas, otros problemas"

"El público es tan poco respetado, que cuando se ve profundamente respetado se siente perdido." - Roberto Rossellini.²⁴³

el cine político-colectivo del mayo del 68, el cine latinoamericano de descolonización (política y cinematográfica) de Sanjinés y el "Grupo Ukamau" y el "Tercer Cine" de Solanas y Getino y el

241 Medvenkin, A.; "El tren cinematográfico", Cine cubano, núm. 93, Mac Habana, 1978", recogido en Romaguera, J. y Alsina, H.; Textos y manifiestos del Cine, ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 127-131.

242 Sinopsis reproducida en Edgar Morin y Jean Rouch, Chronique d'un été, InterSpectacles. Lherminier, invierno de 1961-1962, en "Breschand, J.; El documental, la otra cara del cine, ed. Paidós, Barcelona, 2004, p. 85.

243 Citas recogidas en Vericat Turà, D.; Silencio, se habla; el cine según sus directores, op. cit.

“Grupo Cine Liberación”, la docuficción de Peter Watkins, también de la propuesta brasileña de cine indígena, “Video en las aldeas”²⁴⁴. Todas ellas caracterizadas por la autorepresentación de diferentes comunidades, por el compromiso de promover el encuentro de la gente con sus imágenes, de hacer del cine un instrumento de expresión política capaz de poner en imágenes la verdadera identidad de sus individuos.

5) Entre la ficción y el documental, la estética y la crítica, el cineasta y el observador; CSA más allá de la antropología audiovisual:

*“El rol del cineasta será entonces similar al del que genéricamente llamo “el antropólogo”, al formular las bases teóricas metodológicas de antropología social de apoyo, y que en verdad es un equipo interdisciplinario (...) Aunque el cineasta, en cuanto outsider, no puede aspirar a un rol protagónico, no será tampoco un elemento secundario en el proceso que no sólo desembocará en un film, sino también en una modificación de las relaciones de poder. A él le tocará desatar o incentivar tal movimiento de la conciencia. La investigación conjunta, compartida, sustentada en el diálogo crítico y el método dialéctico, está en el punto de partida de este cine que entraña un cambio favorable a la sociedad oprimida, y que por esto justamente se diferencia del otro, del que no cambia nada ni toma posición (...) Y así a la investigación conjunta, participativa, se añade una transferencia de la técnica cinematográfica, de modo que puedan ir pensando en firmarse ellos mismos, rodar su propio filme sin inferencias extrañas, más acabada habrá sido la actuación del cineasta”.*²⁴⁵

La mayoría de las fuentes de referencia que acabamos de ver tienen un fuerte componente etnográfico, y sus prácticas podrían clasificarse dentro de la llamada “antropología visual”. CSA también muestra en sus prácticas y metodologías características similares al proceso antropológico del “trabajo de campo”. Es un lugar común en CSA la interacción práctica y discursiva con la comunidad de estudio, así como la pluralidad de técnicas en la obtención de datos:

“La importancia del discurso y del significado son centrales en las aproximaciones cualitativas. La información es obtenida por una variedad de técnicas, como la observación participante, la entrevista en profundidad, la entrevista semiestructurada, las discusiones en grupos focalizados, etc.. Además, dentro de este marco, el análisis del discurso tanto en textos escritos como orales y, en menor medida, el uso de material fotográfico y de video, son

244 <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>

245 Colombres, A.; Cine, antropología y colonialismo, ed. del Sol, Argentina, 1985, p. 39.

Como pasa en el cine de Jean Rouch, en CSA las fronteras entre emisor y receptor se disipan, sólo queda el encuentro con la espontaneidad de la vida misma. CSA trae al presente aquella reflexión de Rouch según la cual habría una desaparición de esa direccionalidad de la cámara, el sujeto filmado se volverá activo y sería él el que nos filmaría a los cineastas. Truffaut también expresa una reflexión parecida en “La noche americana” (1973). Utilizando un símil filosófico, se trataría algo así como de un “giro copérnico-kantiano” en el audiovisual: el objeto pasivo de la representación se torna sujeto activo, constructor del fenómeno, y el propio autor se torna objeto de la representación. Curiosamente, al interactuar con la gente, al darles la cámara y la posibilidad de decisión sobre un producto cinematográfico, al compartir experiencias, también cambia tu visión como investigador; como diría Deleuze “devienes-representado”. En CSA, como ocurre en el “trabajo de campo” realizado desde la antropología, la observación y el análisis del "otro" tiene una "contrapartida", acabas investigándote a ti mismo y reflexionando sobre tu papel como investigador, como sujeto social comprometido con el "objeto" de tu estudio. Los vínculos emocionales con el grupo generados a partir de una inmersión participativa acaban situándote a ti, tus creencias y opiniones en el campo de observación.

*“En estos trabajos, la posición del investigador, sus experiencias, sus perspectivas y sus prejuicios son aspectos significativos en el desarrollo y los resultados de la investigación.”*²⁴⁷

Al escuchar al otro, al ver el mundo a través de “la cámara del otro”, cambia tu modo de entender del cine y caen los prejuicios que pudieras tener al respecto. Sorprende, por ejemplo, lo habituada que está la gente al lenguaje del cine. Personas que no tienen ningún contacto con el medio, se transforman en verdaderos directores cuando están detrás de la cámara, y saben realmente lo que quieren y lo que no quieren en la sala de montaje.

Salir a la calle y preguntar “¿y tú qué película harías?”, observar a los habitantes de una gran ciudad y escucharlos. Es un método muy frecuente utilizado en investigación cualitativa: la utilización de las historias de vida como una técnica para recabar información; aunque en CSA se transforma en una técnica para que el propio espectador convertido en investigador tome consciencia de su vida, de sus relaciones, de su entorno y puede hacerse una imagen cinematográfica de éste.

Otra característica que comparten CSA y el trabajo antropológico de campo es el interés por

246 Claudia Pedone (2000); op. cit.

247 Claudia Pedone (2000); op. cit.

acabar con las jerarquías y los centros de poder. El espacio del investigador en el trabajo de campo se define como " espacio intermediario", es decir,

“el investigador está en varios espacios a la vez, nunca se está totalmente dentro ni fuera del área del estudio y en todos ellos existen relaciones de poder. Ello implica diferentes desplazamientos estratégicos, retóricos y empíricos que emergen de nuestro conocimiento en un compromiso político que trabaja contra las estructuras de dominación.” ²⁴⁸

El investigador, como el equipo de CSA, ha de hacer de este espacio algo dinámico, donde pueda, como diría Deleuze, territorializarse y desterritorializarse, ser uno y ser muchos a la vez, parte activa y pasiva, movilizarse y autocuestionarse. Evitar que el poder “tome asiento”. El objetivo es no transformar el área de estudio en algo estático y dar lugar a una relación de horizontalidad. La cuestión de “el poder” es un punto importante. Desde esta perspectiva, tanto CSA como “el trabajo de campo” se muestran como espacios de resistencia.

“Algunos investigadores han visto el trabajo de campo como un espacio de resistencia. Por ejemplo, las feministas encuentran en el trabajo de campo un espacio para la resistencia al patriarcado, al heterosexismo, al racismo, al capitalismo y a las fuerzas de poder. Preferimos centrarnos en estos últimos puntos. En las regiones periféricas, donde el modelo neoliberal ha alcanzando también los ámbitos académicos, en numerosas ocasiones el trabajo de campo se convierte en una herramienta útil para enfrentarse a los postulados teóricos que enmascaran las realidades cotidianas de la mayoría de los habitantes.” ²⁴⁹

Como " trabajo de campo", CSA pretende mostrar la diversidad, la identidad cultural, las repercusiones negativas del modelo y las estrategias de supervivencia de los habitantes. Es una práctica para revelar las particularidades y la otra cara del " exitoso" modelo del mundo globalizado. Frente al apoliticismo de la vida contemporánea, CSA entiende el cine y la práctica filmica como espacio político:

“Todo cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales, e instrumento de comunicación y proyección social, es en primer término un hecho ideológico y, en consecuencia, también un hecho político (...) Este es el cine nuestro (...) Cine militante es aquel que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política, y de las organizaciones que la lleven a cabo al margen de la diversidad de objetivos que procure:

248 *Ibíd.*

249 *Ibíd.*

contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formado cuadros, etc."²⁵⁰

Pero mientras en el trabajo de campo, el antropólogo investigador no puede influir en lo que está sucediendo.

"Creemos que en numerosas ocasiones se pone demasiado énfasis en "nuestros problemas" como investigadores, como una forma de lavar nuestra conciencia, ante la poca capacidad de generar cambios profundos que pueden llegar a producir nuestras investigaciones."²⁵¹

CSA, al ser una práctica artística (y no sólo observacional) puede romper las barreras del trabajo de campo, e interferir en la realidad dotando a sus habitantes de los medios para que produzcan y liberen su propio imaginario, para que tomen conciencia de su realidad; como primeros pasos para la transformación personal y colectiva. Tal como hicieron Sanjinés y el Grupo Ukamau con colectivos de indígenas bolivianos.

*"Nuestro propósito: hacer un cine útil para el pueblo. (...) Cuando en 1960 iniciamos nuestros primeros trabajos cinematográficos (...) tuvimos que responder una pregunta capital: ¿para quiénes íbamos a hacer cine? (...) Así nació el Grupo Ukamau, con un propósito claro de cumplir una tarea social (...) Una tarea política (...) Intentar un desmontaje de los mecanismos y estructuras organizadas para la explotación y la dominación (...) Lo que a los campesinos les interesa es saber dónde están sus enemigos, les interesa saber cómo actúan, como maniobran (...) La tarea de desenmascarar a los exterminadores de nuestros pueblos (...) Es hora de volcar la mirada a nuestros propios valores poderosos en significación humana y cultural (...) un tránsito decisivo hacia el nuevo cine (...) en el que forma y contenido se plantean como relación ideológica"*²⁵²

Como el grupo Ukamau, aunque en otro contexto, CSA no se limita a ser observador, pretende ofrecer al ciudadano la cámara y los medios técnicos del cine como arma para transformar su realidad social.

250 Solanas, F. y Getino, O.; Cine, cultura y descolonización, ed. Siglo XXI, Argentina, 1973, p. 128-129.

251 Claudia Pedone (2000); op. cit.

252 Sanjinés, J. Y Grupo Ukamau; teoría y práctica de un cine junto al pueblo (1979), op. cit., p. 91-98.

6) Nuevos valores, nuevo cine, nueva sociedad (la utopía de CSA):

- **La comunicación horizontal:** el diálogo, el consenso colectivo.
- **El trabajo en equipo:** “CSA” cree en la práctica colectiva de la “sinautoría” como teoría de producción social cinematográfica y como ética de vida que nos abre a lo colectivo. En lo colectivo como forma de vida y de producción; “CSA” encuentra la voz y la imagen colectiva produciéndola.
- **La formación:** educar en valores, en formas de trabajo, en prácticas artísticas.
- **La integración social:** visibilizar colectivos en riesgo de exclusión, darles herramientas para que ellos también forman parte de la transformación social.
- **El respeto por lo común:** por la sociedad, por lo que es de todos.

7) ¿Cuáles son los objetivos de “CSA”?

Que toda la sociedad no profesional fabrique y gestione su propio cine organizándose en colectividades. Consideran que esta es la única base posible para el cine social del siglo XXI.

- **Democratizar el cine:** “CSA” contempla tanto la enseñanza del audiovisual como su puesta en práctica. Quiere que la gente no solo se reúna para ver cine sino para hacerlo. Quiere democratizar el cine, habitar nuestra propia imagen, producirla y hacerlo colectivamente. Acercar el audiovisual a la sociedad, pero de una forma práctica, integradora.
- **Una sociedad más cooperativa:** colaborar en la creación de un entramado social que mejore la calidad de vida de nuestro entorno. Destacar el valor de lo local (frente a lo global), de la cercanía social (frente al mundo virtual), del trabajo en equipo (frente al individualismo jerárquico). Porque saben que es un modelo de creación posible, quieren que la cooperación entre ciudadanos no parezca como un imposible.
- **Recuperar el imaginario local:** en CSA quieren que nuestras historias y nuestra historia nos la contemos nosotros y nosotras mismas. Quieren potenciar el talento de cualquiera persona para imaginar mundos cinematográficos y habitarlos.
- **La visibilidad social:** el equipo o colectivo social participante en un proyecto “CSA” percibe psicológicamente, al ver su mundo como una imagen más en “el firmamento “*mass media*”, que su realidad forma parte de la sociedad. Es decir, al fabricar su imagen “en cine”, también se construye socialmente y su identidad queda normalizada.

- **Ocupar las imágenes estética y económicamente:** Su posicionamiento político, la política de sus imágenes, reside en introducir a todo el colectivo no en la imagen misma (a modo de documental antropológico), sino en su misma producción social. Consiste en darles los medios (tecnológicos, educativos) para que alcancen su propia imagen; para que, por el mismo medio que les colonizó, logren reapropiarse de su imaginario.
- **Romper con los sistemas de autoridad:** Una metodología que rompe con la autoridad profesionalizada y la autoría mercantil. Ya no se trata de hacer del cine un “arte adulto”, sino de hacer de la sociedad una “sociedad adulta”.
- **Una sociedad más justa:** Esta práctica cinematográfica tiene como motor deconstruir el poder, liberar al individuo dentro de su colectividad y establecer mediante las imágenes una relación más justa de las personas con la realidad social.

8) El Capital fílmico, la cuestión de la infraestructura; ¿qué se necesita para hacer una película?

El cine trabaja con cosas materiales (personas, espacios físicos, dinero, tecnología, etc.) y con cosas inmateriales (tiempo, emociones, sentimientos, intenciones, intereses, ideas e ideologías, duraciones, intensidades e Imaginarios); a eso se refiere CSA con “Capital Fílmico”, que en la práctica se traduce por la materia/ inmaterial básica para constituir un equipo de producción:

- **Técnicos:** cámara de video, PC para edición, grabadora de sonido.
- **Logísticos:** sala de reuniones para preparar los rodajes // carteles, convocatorias, folletos informativos a nivel de calle.
- **Humanos (el equipo de trabajo):**
 - **Equipo técnico:** personas con conocimientos teóricos y prácticos del audiovisual. Ayuda al colectivo social a filmar su imaginario.
 - **Colectivo social:** personas con ganas de contar una historia. Aportar su experiencia vital, compromiso y ganas de aprender.

“Dejar los estudios, abstenerse de usar tecnología sofisticada e ir hacia el mundo real, si fuese necesario sólo con la película virgen y con una cámara barata: lo que se necesita de su cine es el que la gente pueda hacer películas con la misma libertad con la que escribe poemas, pinta o componer cuartetos de cuerda” ²⁵³

253 Lindsay Anderson, Manifiesto del “Free Cinema” (1948), citado en Tudurí, G.; Manifiesto del Cine Sin Autor

El equipo de producción se constituye básicamente en dos partes:

- **Un dispositivo no-autor:** poseen la tecnología y los conocimientos para elaborar un producto audiovisual.

“La caligrafía estética y narrativa y los intereses temáticos del dispositivo no-autor deben de ir desapareciendo hacia el final del proceso en la misma proporción en que aparezcan las de las personas del filme.”²⁵⁴

- **Las personas del filme:** poseen al dispositivo no-autor, la gestión de la obra y un imaginario social que hay que rescatar. Crean vivencias para ser filmadas y que afectan a su realidad cotidiana. Tomarán las últimas decisiones sobre cualquier aspecto del filme, así como su gestión, distribución, etc.

9) Nuevo realismo cinematográfico:

CSA pretende ser un proceso por el cual personas ajenas a la producción audiovisual se apropian del Capital Filmico y participan y deciden en todas las fases de producción y de sus beneficios. Un filme es realista cuando el sujeto social del mismo (las personas del filme) lo dota de realidad, lo interviene, lo “okupa” de un modo autosuficiente, habiendo adquirido la posibilidad de decidir sobre todos sus momentos de creación.

- **Viejo realismo de Autor:** “aquél que pone todo su énfasis de revelación y transformación de la realidad en la representación, en la película final y obvia el resto del sistema filmico”.
- **Nuevo realismo cinematográfico:** “sólo hay realismo cuando esas personas se convierten en directores, y guionistas y gestores de la propia representación que generan en igual colaboración con los realizadores y cuando han intervenido decisivamente la representación y su gestión”.
- **El afuera de la representación:** “ubicamos el grado de realismo no en lo que la representación refleja o en la similitud que expone con una situación social determinada sino, sobre todo, en el afuera de la representación, en el modo de producción y gestión del Cine como sistema filmico”.
- **Preponderancia de la realidad:** “hacer cine con y desde la realidad. Buscando otro tipo de realismo más extremo. No partimos de una práctica-estética predefinida; nuestra materia cinematográfica es

(2008), op. cit.

254 Tudurí, G.; Manifiesto del Cine Sin Autor (2008), op, cit. p. 9.

la realidad, no las ideas ni los conceptos”.

- **Representar la realidad social:** *“El CSA es un proceso social de producción de imágenes filmicas; un proceso socio-cinematográfico donde un colectivo y su realidad se ven modificados mutuamente”.*²⁵⁵

Así, las películas, los procesos filmicos, en muchas ocasiones son elaborados sin guión. Eso constituye otra de las prácticas de desmitificación y deconstrucción del aparato cinematográfico.

- 1º Se obtienen los Documentos filmicos (todas las grabaciones del proceso: las escenas surgidas del imaginario social, el making off, etc.) Pues un film es todo lo que se hace para realizarlo.
- 2º Las personas del filme debaten colectivamente los documentos filmicos obtenidos y se les dan un orden, una escaleta.

De este modo, el “mensaje” del film es su propia construcción. Tampoco hay “personajes”, no hay actores profesionales (salvo necesidad), sino personas cinematográficas, personas del filme.²⁵⁶

Todo forma parte de una estrategia “desmitificadora”, destructora de normas y cánones establecidos. “Todo vale” desde el proceso emergente de imaginación colectiva. En CSA el cine no se planea, se hace; y en la realidad del rodaje todo cambia. Las obras de arte son arte porque tiene realidad. Autenticidad, frescura, espontaneidad, pureza. Quieren, por lo tanto, romper con los cánones estéticos, tanto autorales como industriales. Se trata de un modo popular de hacer cine que no cae en la confrontación burguesa “arte popular (malo) vs. arte culto (bueno)”.

Cuando hablamos de un nuevo modelo de producción y de creación, distinto al industrial y al “autoral”, hablamos también de un cambio en la naturaleza de la mirada. Podría decirse que en el cine clásico, la huella del narrador en la representación intenta difuminarse con la narrativa, alcanzando algo así como un grado de objetividad; o por lo menos esa es su intención, la “naturalización” de la mirada que diría Burch. En el cine de autor, en cambio, vemos como el narrador, el ojo pensante, hace lo posible por diferenciar su impronta estilística del objeto representado; su mirada se “desnaturaliza”, derrocha subjetividad. Cuando la película se construye de manera colectiva... digamos que puede suceder de todo; el resultado es un todo formado en base, no de fragmentos, sino de combinaciones de fuerzas, de mixturas. En una película de CSA se juntan

²⁵⁵ Tudurí, G.; Manifiesto del Cine Sin Autor (2008), op, cit. p. 22-23.

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 47.

los cánones tradicionales y la subversión. Y por lo tanto, “todo vale” y “todo puede pasar”. Pero hay que confiar en la gente, en sus capacidades creativas y autoliberadoras.

El “Modo de Representación Institucional”, tal y como lo expone Burch²⁵⁷, es un centro de poder, pero en la propia praxis “sinautoral”, en medio del “fuego cruzado” entre imaginarios y trabajando sin un guión previo el resultado da cualquier cosa excepto un canon de representación reproducible en otros lugares. La espontaneidad no se puede copiar. En algunos rodajes de CSA a los que asistí, por ejemplo, no se hablaba en términos de “primer plano”, “plano medio”, “plano general”, “eje de raccord”,... Esos son convenciones de uso. Cuando se graba cámara en mano, sin un guión técnico previo, la narrativa se vuelve fresca, espontánea, directa; la vida real muestra su propia dinámica. El lenguaje industrial sirve para producir películas en serie, por eso se guía por el guión técnico que facilita la labor de todos los oficios. Aquí de lo que se trata es de deconstruir el “lenguaje”, de cuestionar nuestras propias prácticas, de desaprender.

10) Hacia otra metodología de trabajo; “¿y tú que película harías?”.

“CSA” abarca proyectos audiovisuales preferiblemente en grupo, sin importar la edad o sus conocimientos previos respecto al mundo audiovisual; su objetivo es que todo el mundo que lo desee pueda participar activamente en el desarrollo de una pequeña producción cinematográfica, mientras se va enseñando cómo se hace. La finalidad es desarrollar un proyecto teórico-práctico, de aprendizaje mutuo, en el que los participantes cuentan qué desearían hacer y el colectivo CSA les ayuda a realizarlo. En CSA el cine no se planea, se hace; y en la realidad del rodaje todo cambia. Las obras de arte son arte porque tiene realidad. La “receta” de CSA es considerar a cada una de las etapas en las que se divide la producción de una película “*como un acontecimiento social, como un encuentro social con un sujeto social*”.

A) TEORÍA: CSA ayuda y forma a otras personas en el modelo de fabricación social de CSA. Han realizado seminarios y talleres de pedagogía y alfabetización audiovisual, donde se insiste especialmente en la dialéctica entre “tres políticas y tres subjetividades del cine” (industrial, autoral y colectiva), la reinterpretación de la historia del cine (concentración y desconcentración de la propiedad de los medios y saberes de producción a través del tiempo), en la situación actual y el cambio de paradigma cinematográfico (segundos orígenes del cine), y la acción audiovisual en la nueva sociedad.

257 Burch, N.; El tragaluz del infinito; (1999) op. cit.

B) PRÁCTICA: CSA acompaña y asesora a grupos sociales en la realización y gestión de sus propias películas de manera colectiva. Consiste en abrir las operativas de producción y gestión del cine profesional a la participación activa de la gente, de manera inclusiva, horizontal y asamblearia. Las seis operativas clásicas del cine quedan reformuladas del siguiente modo:

- 1º Pre-producción. CSA entra en relación con personas y grupos de la sociedad con el que establece un compromiso de creación conjunto (¿tenemos un sujeto social?, “¿tú qué película harías?”)
- 2º Guiónización colectiva. La narrativa surge de debates colectivos y de ideas consensuadas.
- 3º Rodajes. Todos participan en la puesta en escena, la dirección y la filmación.
- 4º Montajes. Se hacen abiertos a la discusión colectiva de todas las personas participantes.
- 5º Exhibición. La preparan y dirigen las personas en los lugares que crean conveniente.
- 6º Difusión y comercialización. También la preparan y gestionan y representan las personas de cada colectividad o entidad participante.

En resumen, su metodología consiste en enseñar a desaprender nuestra noción de “cine”, pero también construir una nueva, una nueva escritura y una nueva forma de entender la vida. Como una inversión del sistema capitalista actual a varios niveles (retomando el famoso cuadrilátero: a nivel anímico, cognitivo, ético y estético). Se trata de desautorizar al pequeño dictador que llevamos dentro, desactivar los mecanismos cinematográficos, sociales, vitales,... que tenemos interiorizados. La práctica de la "sinautoría" consiste en la construcción común, horizontal y asamblearia, del proceso de creación de una película, desde la primera idea hasta la distribución comercial en sala.

Un día les preguntamos si la música, la BSO, también era “sinautoral”, ¿qué ocurría ahí con los derechos de autor? La respuesta fue que todas las decisiones las toma el colectivo con el que trabajamos; así, se puede dar el caso que el colectivo decida “*vamos a comprar los derechos de tal B.S.O. porque nos mola*”.

Como hemos dicho, CSA parte de un concepto de “guión audiovisual”; no escrito. Para ir viendo que ideas salen y por dónde puede ir la historia. Una semana se rueda y a la siguiente se visiona el resultado y se decide colectivamente por dónde va a ir la historia... ¿Cómo te imaginas esta secuencia?, ¿qué haría tal personaje?, ¿te gustaría interpretarlo tú mismo?,... Como dicen ellos, “*si te juntas y dejas la palabra circular, la película sale sola*”.

En resumen, la metodología es el rodaje mismo. “¿Y tú qué película harías?” Es una pregunta que no se suele hacer ni dentro ni fuera de la industria. Se trata de dar voz, dar posibilidad. En ocasiones el propio equipo técnico debía “reprimir” o “controlar” su inercia a imponer su propio

criterio. CSA también es una práctica para controlar “egos”. El propio método, horizontal, asambleario, se encarga de desactivar la autoridad.

11) El tiempo y el espacio cinematográfico; tiempo de cine, espacio de vida:

“Una película tiene tres duraciones:

Duración 1: el tiempo social de producción

Duración 2: el tiempo que dura la exposición de la película final ante el espectador.

Duración 3: el tiempo de la deriva social que la película tiene. Su camino y destino social.”²⁵⁸

El tiempo de vida, como una decisión más, se decide en colectivo. El colectivo social decide el tiempo social que quiera invertir. “CSA” establece un pacto con los colectivos o las personas que deciden hacer cine desde la “sinautoría”, desde la colectividad. Así, el proyecto puede realizarse en días, semanas, meses, incluso años. Del mismo modo, todo el tiempo de vida que transcurre paralelo al rodaje de la película es susceptible de ser incluido en la representación; realizándose una síntesis del proceso en la diégesis.

En ocasiones, he podido observar que, más que de hacer cine, de hacer una peli, en el fondo se trata de compartir vidas, experiencias, inquietudes, historias. Así aparece un proceso más lento al común en las producciones convencionales; pero también más rico, que implica a una comunidad de gente. Es un efecto de otra manera de entender las relaciones sociales y los modelos económicos. No se trata que un colectivo sostenga un proyecto, sino que el proyecto sostenga al colectivo (y por si alguien falla, que no falle el proyecto). Se trata de compartir estrategias de vida plena, no sólo es hacer cine. Allí donde se encuentre un colectivo es susceptible de montarse una fábrica.

Esto se refleja en las características de sus producciones, entendidas como “ciclos sociales de montaje”.

“En el cine comercial cada vez es más habitual encontrar packs que contienen el “cómo se rodó”. (...En CSA...) no sólo incluimos la realidad de las personas del filme sino que integramos a otros espectadores y su realidad como material filmico. Por citar dos ejemplos actuales, que nos podrían aproximar esta idea, podemos ver como Abbas Kiarostami, ha abierto líneas de fuga en este sentido cuando ha encontrado como motivo de otro filme, “Y la vida continúa”, el regreso al territorio donde había grabado una película anterior en busca de sus personajes y de lo que el tiempo había hecho con ellos tras el terremoto. Agnès Varda ha

258 *Ibíd.*, p. 16.

*vuelto a remontar la segunda parte de "Los espigadores y la espigadora" a partir de los efectos sociales que tuvo su primer film las invitaciones hechas por algunos de sus espectadores. Si seguimos tomando el cine como sistema de producción que va más allá de la película-representación, encontramos muchísimos ejemplos más de las continuidades que suponen las series, sagas de películas, re-montajes, etc. A causa justamente de la lectura sobre los efectos sociales, las recaudaciones, las repercusiones que un film pueda tener"*²⁵⁹

De este modo, el tradicional "The end" de la cinematografía es sustituido por un "No-fin" que marca la indudable continuidad del proceso, que siempre estará más vinculado con la vida que con el cine.

Como vemos, esta concepción del tiempo también atañe al espacio de vida. Y su revisión del "escenario" cinematográfico vuelve a ser heredera de las prácticas etnográficas. CSA identifica escenario con espacio real, ellos lo denominan "plató-mundo":

*"Nuestro entorno, el escenario por donde cada día transitamos y vivimos, sus calles, casas particulares, instituciones, parques, situaciones... Su gente, nuestra gente, nuestros lugares de vida, esos son los nuevos plató de cine del siglo XXI. Cualquier farmacia, bar, colegio; cualquier entorno o situación social donde nos organizamos, nos encontramos, accionamos, contienen la materia prima con la que el cine ha trabajado siempre: perfiles de personas, sensibilidades, situaciones, historias, relatos, ambientes, iluminaciones, atmósferas, diálogos, decorados. Es la vida ocurriendo. (...) Cualquier persona con un dispositivo de captura de imágenes y sonidos es un operador del cine del siglo XXI."*²⁶⁰

Al plantearse como escenario un barrio entero, CSA tuvo que lidiar con la tendencia frecuente en nuestra sociedad de hacer de la gente una abstracción. Es decir, la propia práctica les obligó a replantearse su concepto de "cine colectivo". "*¿De que colectividad hablamos cuando intervenimos en un barrio?, ¿hay una colectividad o muchas?*" Fue a partir de la praxis donde empezamos, como colectivo, a resolver estas preguntas. Una solución fue delimitar el terreno de actuación sobre un mapa. Una vez fijado el espacio de plató real, las personas que forman esa "colectividad" aparecen por sí solas, son los vecinos y vecinas con los que compartimos un mapa de operatividad. Al poco de empezar a salir a grabar por el barrio, la gente nos reconocían y les reconocíamos, algunos habían salido en algunas de nuestras filmaciones, otros conocían a alguien que había salido y se nos acercaban por curiosidad,...; el dispositivo cinematográfico ejercía una función de "conexión social".

259 Tudurí, G.; Manifiesto del Cine Sin Autor 1.0, op. cit., p. 37-38.

260 Tudurí, G.; El cine del S.XXI, la política de la colectividad, manifiesto del Cine sin Autor 2.0, op. cit. p. 248.

Así, la estrategia espacial también se había convertido en temporal: compartir espacios y ritmos de vida. Poco a poco los lazos sociales se iban afianzando. Nosotros les grabamos y les devolvíamos su imagen. Personas que antes eran desconocidas, "abstractas", empezaron a formar parte de nuestras vidas en forma de imagen reconocible. Como dicen en CSA, *"la cámara es un dispositivo al que le gusta confundir el cine con la vida"*.

Según CSA, la política de la colectividad, aún no existe, no puede reducirse a un conjunto de estrategias basadas los colectivos de red, internet, el micromezenazgo o el "crowdpower" (el poder de la multitud); que en ocasiones más que reflejar un nuevo compromiso ético, ocultan, como formas de escape, la precariedad económica de nuestro sistema. "Colectividad" no puede reducirse exclusivamente a un intercambio económico; una colectividad intercambia reflexiones, experiencias, emociones, transformaciones, destinos. Tampoco podemos hablar de colectividad en abstracto, ha de materializarse, constituirse como grupo.

12) ¿Cómo piensan obtener rentabilidad económica?; destinatarios del proyecto:

"El problema es que siempre hay normas que intentan imponerte. Y si llegas hasta el fondo y ves qué hay detrás de las normas encuentras, bueno, encuentras dinero". Jean Luc Godard.

En un proyecto tan descaradamente utópico y a contracorriente, surge con frecuencia la pregunta por la estabilidad económica: ¿cómo hacer este proyecto viable?, ¿cómo vivir de ello? Fruto de estas cuestiones surgieron otras: ¿somos un modelo de producción?, ¿movemos recursos materiales, dinero, etc? Sentimos que sí lo somos, que ya estamos maduros, entonces... ¿que nos falta? El debate se llenó de respuestas. Había que despertar interés social, ampliar las estrategias de comunicación, aumentar los seguidores en Facebook, crear comunidades activas. Por otro lado, se planteaba si abrir el apoyo económico a los procesos y a la fábrica, o sólo a uno de los dos; pedir dinero a través del micromezenazgo,... En una de las asambleas sobre este tema se decidió pasar de la pregunta "¿y tú qué película harías?" a "¿quieres que hagamos tu película?" Una estrategia económica para cuando se agote la financiación pública, también para expandir el modelo; hacerlo más visible. Ofrecer nuestro modelo de producción, nuestra metodología, nuestra experiencia haciendo cine de la manera que sabemos hacerla. Dirigirnos a empresas para vivir de esto sin renunciar a lo que somos. *"Lo que no estamos dispuestos a "vender" es que la gente tiene que hacer su cine."*

Esta reunión tuvo como consecuencia un giro en el modelo económico y en el perfil de los destinatarios. En realidad no se había perdido la esencia, los destinataria/os del proyecto

continuaban siendo todas las personas que quisieran tener la experiencia de vivir el cine haciéndolo:

- **Sector educativo:** Colegios, institutos y toda institución o entidad educativa que quieran ofrecer la experiencia de vivir el cine.
- **Sector social:** Ayuntamientos, Asociaciones civiles, O.N.G.'s que trabajen con sectores sociales específicos. Centros de día y todo tipo de lugares de asistencia pública o privada, 3ª edad, servicios sociales, colectivos con riesgo de exclusión social, Centros de rehabilitación psicosocial (CRPS), etc.
- **Sector empresarial:** empresas que quieran ofrecer a sus trabajadores la experiencia de Cine sin Autor como actividad para mejorar el rendimiento, el trabajo en equipo, la creatividad, etc.
- **Sector académico:** Universidades y centros de formación, Centros de Arte, Museos, Instituciones culturales en general.

Para las entidades colaboradoras, los beneficios serían económicos (autogestión del material, fines comerciales, publicitarios, promocionales), para los participantes, “co-autores” del filme seguirían siendo éticos (compartir, dialogar, generosidad, aceptación de los propios errores), sociales (inclusión, comunicación, visibilización, normalización, aceptación, integración), psicológicos (rescatar el imaginario, disminución del ego, capacidad empática, autoestima) y educativos (una actividad colectiva, lúdica y cultural de aprendizaje sobre cine).

13) CSA y la conciencia audiovisual de nuestro mundo:

CSA sólo plantea un posible camino para hacer cine desde los residuos que va dejando el capitalismo con plena intención de devolverlos a la conciencia audiovisual de nuestro tiempo. Partiendo de la idea de que toda persona tiene derecho a tener una representación en este mundo; CSA cree que si alguien puede producir y exhibir libremente su imagen fílmica está pudiendo incidir sobre todas las fuerzas y poderes que determinan su vida cotidiana. CSA se presenta como una herramienta de posibilidades. Posibilitarles a las personas sus propias imágenes de sí mismo y de su entorno. CSA se suma a los procesos sinautorales que están ocurriendo y que constituyen una necesaria reformulación del modo de hacer cine²⁶¹, como todos ellos, CSA se rebela contra la

261 Una buena muestra de estas nuevas praxis sociales del audiovisual puede encontrarse en “Montero Sánchez, D. y Moreno Domínguez, J.M.; El cambio social a través de las imágenes (2014), op. cit.

política de los grandes estudios, de su exclusividad y privilegios para hacer cine.

Teniendo en cuenta la globalización hipermedia que habitamos, desde CSA defienden el derecho social y universal a la "cinealfabetización", histórica, teórica y práctica. Los ciudadanos vivimos inconscientemente en un mundo dominado por las imágenes, frente a ese estado de "alienación audiovisual", CSA es una práctica que pone el dispositivo audiovisual al servicio del despertar de la conciencia social, al servicio de cualquiera que crea necesario defenderse de la avalancha de imágenes, inscribiendo en tal universo la suya propia. Hasta ahora las imágenes siempre habían pertenecido "a los mismos", "al capital". Sin embargo, la secularización de la tecnología está permitiendo cierta democratización del imaginario. La gente común a naturalizado este universo hipermedia, y se siente a gusto en él; sus coordenadas ya no le son ajenas: habla y crea según los cánones tradicionales del lenguaje, pero ineludiblemente, popularizándolos, es decir, subvirtiéndolos; porque el pueblo vive una realidad que no son las coordenadas de la ficción. En CSA consideran maravillosa esta explosión de libertad según la cual la gente dice y filma lo que da la gana, pero también consideran que es necesaria una pedagogía de las acciones y de los discursos. Más que del análisis filmico, de la propia historia del cine. Por eso, en sus prácticas, deconstruyen el dispositivo cinematográfico, para entender cómo hemos llegado hasta aquí y por qué filmamos de la manera en que lo hacemos. CSA, acorde con el lema utópico de "otro mundo es posible", esboza cada día con sus prácticas una pedagogía crítica del audiovisual desde la que preguntarse si, a caso, otro cine es posible.

14) Conclusiones al trabajo de campo; de tres cines y tres imaginarios:

Como decíamos al principio, durante nueve meses fuimos uno más del colectivo CSA, participando activamente en las asambleas vinculadas tanto a la fábrica como a los proyectos, así como en algunos rodajes, realizando varios "oficios". Aprendimos que toda idea debe ser corroborada en la práctica para que alcance cierto valor y comprobamos en nuestras carnes algunos de los "topos" que circulan, y que hemos presentado, sobre la práctica del trabajo de campo: el cambio de perspectiva "observado-observador", "investigado-investigador", callar tu palabra y escuchar la del otro, darle voz, "devenir-el otro", enfrentarte ante tus propios prejuicios sobre lo que las cosas son: ¿qué es el cine?, ¿qué es un rodaje?, ¿qué es un guión?, ¿qué es un plató?,... Cuando salimos de las dinámicas establecidas nos encontramos con que todo puede ser redefinido, revalorizado, reconstituido, de igual modo que nosotros tuvimos que reubicar nuestros conocimientos cinematográficos y nuestro saberes humanos. Porque ante todo, CSA es una

experiencia humana. Y como algunos humanos tienen la buena costumbre de defender sus propias opiniones, en CSA también se aprende a lidiar con las estructuras de poder y dominación, a ocupar un espacio intermedio. Todo es un aprendizaje continuo. Aprender a escuchar, a razonar, a defender tu imaginario y a estar dispuesto a que no sea admitido por el grupo (teoría de la acción comunicativa habermasiana pasada por el filtro de una dinámica real). Al final, curiosamente, la idea final, la “ganadora” era una mezcla de muchas, y no se habría generado si no llega a ser por la contribución de todos los participantes. Pues de eso se trata CSA, desmontar la distancia entre el cine y las personas.

Creemos que el mayor reto que tiene CSA es el de ser consecuentes con su principio de “sinautoría”; digamos que ese es el factor de tensionalidad que mantiene vivo este cine: por una parte es su sello distintivo, pero por otra es un reto hacer que sea plenamente posible. Siempre hay una toma de decisión que no es asamblearia: un plano, una edición, una idea narrativa, la fotografía,... siempre hay algo “autoral” que se cuela. Motivos hay varios: desconocimientos técnicos por parte de “las personas del film”, cuestiones de tiempo, querer “embellecer” la tarea, no se ha logrado una plena desactivación de las jerarquías de poder,... Por eso digo que la “sinautoría” es como un punto de equilibrio, de tensión de fuerzas. De alguna manera el “dispositivo no-autor” debe “guiar” la labor de las “personas del filme”.

*"(El problema de la dirección colectiva...) es aún uno de los problemas más difíciles de resolver (...) El director debe ejercer un hilo conductor de todas maneras. Es su responsabilidad. Lo mismo que el camarógrafo tiene que tener una porción importante de la creatividad de la imagen, se quiera uno siquiera. Cuando hemos ensayado direcciones colectivas hemos encontrado que si bien esto posible, hay algo imponderable que se pierde. Y es que todavía no somos un cine de realización colectiva, todavía no logramos concebirnos colectivamente, somos sólo un tránsito hacia ese cine (...) Ahora sabemos que saludable, necesario y democrático que se opine y critique cada paso. Muchas veces obtenemos la aprobación general, otras veces tenemos que proponer mejores ideas. Esto tiene que dar resultados superiores porque también, a través del responsable de ese sector de la creación, se está expresando una inteligencia colectiva"*²⁶²

Recordamos con cariño cada uno de los procesos vividos, especialmente aquellos en los que no sólo fuimos observadores, sino parte activa. El trabajo siempre era el mismo, tanto en la asamblea como en el rodaje: desactivar la razón; esa que pretende imponerse como poder, designando lo que las cosas son, delimitando el qué y el cómo. La razón identitaria que critican los

262 Sanjinés, J. Y Grupo Ukamau (1979); op. cit., p. 148-149.

filósofos de la diferencia. Y dejar espacios donde fluyera la libertad, condición *sine qua non* para un cine de liberación. En CSA enfrentan un rodaje creando la situación pero sin cerrarla, dejándola suspendida, a ver qué pasa... Es la única manera de actuar contra lo establecido y la razón “establecedora”; de lo contrario, “*empiezas a normalizarte y la cagas*”. Puedo asegurar que aquello era una gran escuela de cine y de más cosas.

En este proceso de deconstrucción de la razón aprendimos mucho de unos niños y niñas de 11 años, dispuestos ellos a hacer una película de “zombis”, dispuestas ellas a hacer una película de “princesas”; al final, una “*Locura en el colegio*”. A pesar de su corta edad era asombroso su dominio del lenguaje audiovisual, incluso nos pidieron un “croma” para realizar una secuencia dentro de un castillo. A nivel de narrativa, tanto de lo mismo, pero desbordada de asociaciones extrañas que sólo pueden entenderse desde la mente de un niño: “*claro, el fantasma se saca un moco, hacemos un plano corto y vemos como el moco le dice donde está la salida*”. Y así lo hicimos. Es sólo una breve muestra de lo que allí sucedía. Al final la película tiene el aspecto (por otra parte muy característico de la “estética” de CSA, introduciendo en la diégesis los procesos de vida paralelos al filme), de un documental de niños haciendo una película.

Con los miembros de CSA comparabamos este proyecto con otro que estaba realizándose al mismo tiempo, el thriller “*Entrenosotros*”, emprendido por unos jóvenes de veintipocos años. Mientras los niños mostraban facilidad para trabajar colectivamente y desracionalizar sus estructuras (tarea fácil, pues aún no las tienen racionalizadas), a los jóvenes les sucedía todo lo contrario, haciendo patente una lucha de egos que nada tenía que ver con un proceso de “sinautoría”. Estaban haciendo una película de autor, con sus “flipaduras estéticas” resobadas, muy bonita – también muy convencional –, pero lejos de la frescura, verdadera magia y autenticidad de otros trabajos. En verdad, aquello no acababa de ser un cine sin autor, pero tampoco un “cine de autor”, más bien parecía una narrativa atada a las convenciones de género, muy espectacular. Incluso una escena se rodó con “steady-cam” que para el presupuesto de CSA ya era mucho, pero no dejaba de reflejar una metodología y una parafernalia más propia de un producto de consumo dispuesto a agradar, que de una aventura cinematográfica.

El terreno de la “magia” y la “atenticidad” cinematográfica es altamente resbaladizo; ¿cómo determinar que una película es buena?²⁶³ también aquí tendríamos que aprender a desactivar

263 Hay muchos libros en el mercado que pretenden ofrecer una respuesta al lector cinéfilo, un ejemplo es Jullier, L.; ¿Qué es una buena película?, ed. Paidós, Barcelona, 2006. Aunque como era de esperar allí no se ofrece mucho, más allá de una clasificación de parámetros absurda en estos casos y de las intenciones comerciales de vender el libro con un título tan sugerente. Hablando de cine y filosofía, nos llama la atención como el autor del libro, siendo europeo, haga un alegato a favor de las coordenadas estéticas de la cultura americana y de las grandes producciones; y que para referirse a las coordenadas continentales elija tomar como ejemplo la estética de Kant, pero evidenciando las típicas carencias de las lecturas analíticas.

nuestros patrones occidentales. Tras nuestra experiencia con CSA, hemos descubierto que existen otras maneras de ser “auténticos” sin caer en los paroxismo de los artistas-autor, sólo hay que romper esquemas y descubrirlas. Por otro lado, no podemos esperar encontrar en una película colectiva la misma experiencia de “autenticidad” que en el cine que conocemos; en ésta la autenticidad, su calidad estética ha de medirse en otros parámetros, donde, cómo he podido comprobar, importa mucho la filiación personal con el proyecto, el echo de reconocer algo conocido en la pantalla; aunque no habría nada malo en ello, tampoco es un patrón determinante. Este cine directo, mezcla de antropología y de ficción tiene algo de “autenticidad” por sí mismo, aunque no sepamos definir muy bien qué es; seguramente la frescura y la espontaneidad tenga mucho que ver en ello (coordenadas que, por cierto, no pueden clasificarse). Aunque evaluar la “universalidad” de ciertos criterios estéticos sería un tema para otra investigación.

El caso es que a los “autores” de “*Entrenosotros*”, su ego les impedía vivir la experiencia de “desactivarse”, de ser libianos, de no ser. No resultó ser el ejemplo perfecto de práctica colaborativa (que más que una realidad, dadas las dificultades de la práctica, se supone como un ideal), pero el trabajo está ahí, y también tiene sus virtudes, aunque sean comerciales.

Junto al documental de los niños, y a la “super-producción” de los jóvenes, tenemos el caso totalmente opuesto de “*Mátame si puedes*”, definida por uno de sus integrantes como una “comedia armamentística”. Este proyecto fue realmente curioso, el colectivo participante estaba (y está, pues aún continúa en activo) formado por integrantes con problemas ciertos mentales en su mayoría de carácter esquizofrénico. Las reuniones se celebraban con la presencia de psicólogas de su centro médico. La actividad se propuso como un “experimento”, intuyendo que de alguna manera explorar y ver proyectado su imaginario podría serles beneficioso. Y así fue. Cada integrante empezó una especie de “exorcismo” interior sin ningún tipo de complejos. Al principio el objetivo era hacer una película de cine negro, con detectives, *femmes fatales*, pistolas, intrigas y humo de cigarrillos; todo ello en un tono serio. ¡Ah!, esa era la idea, pero en la práctica todo cambió de tercio. Las improvisaciones estaban plagadas de estereotipos y convenciones (fruto de la fuerte presencia de ese cine en su imaginario), de hecho, estaban tan sobrecargadas que resultaban histriónicas y delirantes. Pero eran algo auténtico, fresco, diferente,... incluso constituían un nuevo género.

Las reuniones de guión de “*Mátame si puedes*” (en realidad “mátame si quieres”, pero modificado por un afortunado error tipográfico; afín a la trama rocambolesca de la película) son un claro ejemplo del cambio de papeles del cine etnográfico. Sucedió que a medida que avanzábamos en la sinergia de la película, las personas del filme iban asumiendo ciertas pautas de la producción audiovisual que les eran ajenas, en su afán por conseguir elaborar un producto serio, se ponían “serias”. En cambio nosotros, el dispositivo no-autor, nos sentíamos cada vez más poseídos por

aquel delirio. Aquello tuvo como resultado un cambio en los papeles. Los supuestos “enfermos mentales”, los “locos” se normalizaban y nosotros nos neurotizábamos. Su desenfadada manera de entender el cine trastocó completamente todos nuestros prejuicios respecto al mismo, si es que quedaban algunos, cada asamblea y rodaje era una deconstrucción de normas y racionalidades, una absoluta línea de fuga en el sentido más deleuziano. Recuerdo una escena donde el malo de la trama, un mafioso peligroso dueño de medio mundo, llamado “el Coronel”, tenía que hablar con “Susan”, amiga de Elisabeth, su mujer, y que acabaría siendo su amante. La asamblea tenía que decidir si en ese primer encuentro la seducía o la amenazaba,... – “¿y si la *“amenaseduce”*?” – dijo alguien; a todos nos pareció estupendo.

Esta película, al final convertida en una web serie, no era un documental ni una ficción, tampoco una super-producción hollywoodiense (aunque en un principio sí pretendía serlo) o un cine de autor; pero sus imágenes a veces resultan en ocasiones verdaderamente originales, auténticas y muy divertidas. Es algo nuevo. Si tuviera que definir el resultado sería algo así como una mezcla entre cultura underground, mezcla de géneros, Godard, Almodóvar, Kaurismäki,... no sé, mejor “una comedia armamentística”, como dicen ellos. Lo que sí ponía en evidencia es lo difícil que resulta definir qué es arte o qué es una buena película; cuándo en realidad debería preguntarse para quién es arte o para qué culturas es una buena película. Los caminos del cine son tan diversos que por qué empeñarnos en estipular las cosas, en delimitarlas; si es cuando circulan con plena libertad cuando despliegan las potencialidades de lo que son. Nadie sabe de lo que es capaz un cuerpo, decía Spinoza; tampoco nadie sabe de qué es capaz el cine. Lo que está claro es que si no probamos, si no experimentamos cosas nuevas, aunque nos parezcan absurdas e irracionales, nunca lo sabremos. Hay que probar.

En aquella experiencia de cine colectivo, pudimos vivir algo de la auténtica experiencia de hacer cine. No éramos autores, pero sí nos sentimos cineastas. Estábamos haciendo que el cine fuese algo, que la imagen circulase, que fuera posible. Nos sentíamos como Medvenkin mostrando a la gente su propia imagen, como Rouch dándoles la cámara, como Sanjinés abriendo caminos para la ficción colectiva. Y no por ello habíamos perdido un ápice de nuestra individualidad e independencia. Éramos un “yo” y a la vez un “otro”. Muchas veces comparamos el cine con la pintura, la escritura, la fotografía, la música, el teatro,... y nos preguntamos dónde reside su esencia. Después de esta experiencia, creemos que algo de la esencia del cine reside en que es el esfuerzo de un colectivo. Tanto la pintura, la fotografía, como la escritura (y en ocasiones también la música), son artes individuales, realizadas por un individuo. En cambio el cine es algo colectivo (como también lo es el teatro), siempre ha sido una suma de fuerzas y oficios. Al ser por naturaleza colectivo se muestra como la herramienta artística más capacitada para transformar la realidad

social; para reunir en torno suyo a personas con vidas y preocupaciones similares. Su naturaleza colectiva es pareja a su potencial comunicativo. El cine socializa, pone a gente en común. Prácticas como la de CSA en vez de inhibir esa potencia, como hace el cine comercial (piénsese en el acto consumir audiovisuales desde casa), la explora y la desarrolla. Cuando el cine tiene fines comerciales alieniza, hace del otro un ente abstracto; cuando se desarrollan los potenciales sociales del cine, el otro, a través de la imagen cinematográfica, aparece como real. Y ese es un indicador de lo que es “arte”. Una técnica se convierte en arte cuando hace que la realidad se muestre, cuando hace “ver”. También dicen que el arte no debe ser útil – no lo discutimos – pero el cine no siempre debe ser un arte, también puede ser política; o las dos cosas.

*"El cine político, para ser más eficaz, no debe dejar ni abandonar jamás su preocupación por la belleza, porque la belleza, en términos revolucionarios, y a nuestro entender, debe ser un medio y no un objeto al igual que el creador. El creador en una sociedad revolucionaria debe ser un medio y no una finalidad, y la belleza debe jugar el mismo papel. La belleza tiene que tener la misma función que tiene la comunidad indígena, donde todos son capaces de crear objetos bellísimos, cada uno hace un tejido y ese tejido, que les va a servir para vestirse, es al mismo tiempo una obra de arte que está expresando la espiritualidad de la comunidad. Y eso es lo que queremos nosotros, que nuestra película represente también en algún modo la espiritualidad y la concepción de la belleza de nuestro pueblo. En las imágenes de la película, en la música, en los diálogos, etc. Tratamos de ser coherentes con esa cultura; nos planteamos el problema de la coherencia estética (...) Nosotros reiteramos que un film de ello podrá ser más eficazmente revolucionario, pues no se quedará a nivel de panfleto. Un cine como arma, como expresión cinematográfica de un pueblo sin cine, debe preocuparse por la belleza, porque la belleza es un elemento indispensable. También estamos luchando por la belleza de nuestro pueblo, esa belleza del imperialismo trata hoy de destruir, que degradar, de avasallar... La lucha por la belleza es la lucha por la cultura, es la lucha por la revolución. Pensamos que solamente quienes entienden correctamente la dialéctica de la interacción cultura/revolución dan pasos coherentes en la lucha por la liberación."*²⁶⁴

CSA es también, como hemos visto, una revisión de la historia del cine. Gracias a esta experiencia aprendimos a distinguir entre tres sujetos (el “poder”, el “yo” y el “nosotros”), tres políticas (la política del capital, del individualismo y de la colectividad) y tres cines (cine industrial, cine de autor y cine colectivo)²⁶⁵. Dada la característica no ficcional del cine etnográfico-colectivo,

²⁶⁴ Sanjinés, J. y Grupo Ukamau (1979); op. cit. p. 156-157 (“el cine político no debe abandonar jamás su preocupación por la belleza”)

²⁶⁵ De alguna manera, esta distinción histórica es heredera de la que en su día hicieron Solanas y Getino en “Hacia un tercer cine” (1969); ver Solanas, F. y Getino, O. (1973); op. cit. p. 55.

establecimos la siguiente tríada básica en cuanto al proceso audiovisuales se refiere (aunque luego puedan establecerse matices): cine industrial de ficción, cine autoral de ficción y cine de no ficción . Fue a partir de aquí que se nos ocurrió establecer una analogía con el pensamiento simbólico; tres imaginarios: el masculino (logocéntrico, autoritario, colonizador... como el propio cine industrial), femenino (emotivo, comprensivo, colectivista, justo... como el cine documental), el filial (síntesis de los anteriores, individualista, aventurero, libre... como el cine de autor). De ahí dispusimos otras analogías: la de las tres culturas (la analítica anglosajona, la somática-del 3º mundo, y la continental europea) y la de las tres filosofías (la moderna identitaria – de carácter masculino –, la post-moderna de la diferencia – de carácter filial –, y la filosofía de la latinoamericana de la liberación – de carácter femenino –). Y el empeño por demostrar la verdad que ocultan estas “casualidades” es el resultado de esta tesis.

Como vemos, esta experiencia nos ayudó a cruzar el pensamiento simbólico con la política; o como diría Sanjinés, la belleza con la revolución. El mundo de las ideas primigenias, los arquetipo de Jung, con la realidad que demanda ser transformada de Marx. Creemos que prácticas como las de CSA comparten algo del mundo de Jung y algo de la realidad de Marx: CSA tiene como objetivo transformar la realidad social (Marx), pero su transformación es de orden estético (Jung); CSA es una praxis de revolucionaria de liberación (Marx), pero principalmente del imaginario (Jung). La filiación de CSA con el pensamiento marxista es evidente, pero ¿por qué Jung?

“Cuando dejamos de lado nuestro ego personal consciente, aparecen “sueños”, ideas, arquetipos que demuestran que nuestro inconsciente colectivo se ha activado; son “cosas” importantes que pueden más que nosotros y que, por su fuerza, salen por sí mismas.”²⁶⁶

El reto de CSA es que cada uno se desprenda de su ego, de las estructuras jerárquicas, del logos occidental, del “dictador que llevamos dentro”,... en beneficio de desarrollar la capacidad de escuchar al otro, de una sociedad horizontal, sin jerarquías, de una mentalidad colectiva. El fin de la “sinautoría” es dejar que fluya libremente el imaginario social, darle herramientas para que se materialice en imágenes. Ante la pregunta “¿Y tú qué película harías?”, las imágenes acuden a la mente por sí misma. Es una pregunta resorte. Los imaginarios ocultos tras barreras de racionalidad, se disparan. Son imágenes que invitan a la ensoñación, a la fuga fantasiosa, se dirigen hacia el reino de los deseos (a mí me gustaría volver a mi infancia, a mí hacer una de vaqueros, a mí me gustaría retratar la vida de mis abuelos...). Deseos, por otra parte, muy similares a los de nuestro vecino.

266 Jung, C.; Los arquetipos y el inconsciente colectivo; (2002), op. cit.

Todas nuestras fantasías tienen un base real y ahí van dirigidas, se trata de hacerlas posibles.

“Todos participamos de una atmósfera mental colectiva que nos influye constantemente, cada uno desde su individualidad. Nuestros actos, todo lo que hacemos en la vida, en un principio fueron algo mental, imaginario, una fantasía. Por lo tanto, el inconsciente no es algo que puedas tocar, pero sí tiene realidad; es un hecho, es algo, una manifestación de algo, una forma de energía. (...) Nuestras fantasías son un aspecto del mundo, una parte de la realidad tan válida como la parte que puedes tocar, incluso más (...) Por eso, hay que ser valientes y dejarse guiar más por la fantasía, y no excusarnos si por ello nos toman por locos”²⁶⁷

Después de la experiencia con CSA, la noción de inconsciente de Jung será para nosotros muy similar a la de imaginario. De modo que descolonizar el imaginario audiovisual de la gente, liberarlo y plasmarlo en imágenes para la transformación social, tal y como pretende CSA, será para nosotros una práctica psicoanalítica-marxista, tal y como lo entiende Castoriadis al hablar de “imaginarios sociales”; o como diría Jung, un ejercicio de transferencia.

De hecho, consideraríamos interesante abrir la metodología de CSA en esta dirección. Respetando la “sinautoría” pero generando prácticas y estrategias que ayudaran a “sacar a la luz” ese imaginario, racionalizarlo plasmándolo en imágenes. Desactivar las estructuras racionales para abrirlas en otro plano (como hizo Andrés, el director de arte, con los niños en el proyecto “Locura en el colegio”: dibujos, autorretratos, hacer pequeños “story-boards”, escribir escenas, fotos, vídeos caseros,...) Todo vale con tal de que las “personas del film” saquen lo auténtico que guardan en sus cabezas.

Hemos hablado de que, de alguna manera, el “dispositivo no-autor” cumple las funciones de coordinar el proceso, de guiarlo para que llegue a buen puerto. También podría hacer a la vez las funciones de terapeuta-conductor y de dinamizador creativo del imaginario. Pero sin interferir o influenciar en la “pureza” del discurso del sujeto social. Rescatar la memoria del sujeto, acercarla al presente, que el sujeto esté cerca de sí mismo y de lo que quiere contar. Cada sesión debe tener un hallazgo y ser una apertura al azar.

Marx decía que sólo una alianza con la política permitiría a la filosofía devenir verdad. Después de CSA consideramos que sólo una alianza con la política podría permitir al cine devenir verdad; pero del mismo modo, sólo una alianza con la realidad podría permitir al símbolo, al arquetipo, al inconsciente, al imaginario devenir verdad. Y esta transformación, como apunto Marx sólo se hace posible en la praxis. Gracias a la praxis los sueños cinematográficos devienen verdad y los sueños de la humanidad, posibles.

²⁶⁷ Carl Gustav Jung (documental); op. cit.

Cada cierto tiempo, el colectivo CSA hace un pase público en la sala de cine del Matadero para mostrar el desarrollo de sus proyectos a los participantes, amigos y vecinos del barrio (tal y como hacía Medvenkin hace casi un siglo). El día anterior a esta fecha tan esperada fallecía el “autor” octogenario Gioacchino, protagonista de su propia vida en la película *“Más allá de la verdad”*; como un ejemplo más en los que el cine se confunde con la vida. Antes de abandonarnos, en la cama del hospital decía estas palabras, por las que el inconsciente se confunde con la realidad:

“Sería ideal volver a nacer otra vez, pero con la memoria de toda la experiencia pasada, sería una vida maravillosa. Sed vosotros mismos, sé tú mismo, sin falsedad y sin pudor”.

10. MARCO TEÓRICO; orden histórico / orden simbólico:

La esencia de una investigación es continuar un camino heredado. Vamos, por lo tanto, a plantear de dónde venimos para saber a dónde vamos. En cierto modo, esta investigación empieza donde acaba la investigación de Burch en "El tragaluz del infinito". Este trabajo pretende recoger el testigo de algunas de las cuestiones planteadas allí en las conclusiones, pero dejadas, conscientemente, sin resolver.

*"Dejo, consciente y no del todo voluntariamente, algunos blancos en el tablero. Veo tres: He señalado de paso que ciertos parámetros, ciertas figuras – el campo-contracampo, especialmente – han tardado en generalizarse mucho más que otros – el raccord en el eje, por ejemplo. Pero no he aventurado ninguna lectura de este fenómeno. He afirmado que el curso seguido por la constitución del M.R.I. no tenía nada de "natural", y sin embargo sólo he examinado sus determinaciones socio-económicas y socio-ideológicas, aparentando ignorar el papel del sistema simbólico que presiden la formación psíquica en Occidente (instancia edípica, etc.). Finalmente, he situado al personaje en el centro de la diégesis, incluso he tomado el relevo entre diégesis y narratividad, pero no he esbozado ninguna teoría sobre la formación de la persona institucional, junto a la del centrado de sujeto, de la constitución de un espacio habitable, etc. La razón de estos silencios radica en que todos estos problemas corresponden a disciplinas en las que no me siento competente."*²⁶⁸

Nosotros, ya sea por afinidad o por osadía, sí nos sentimos competentes como para encarar un estudio de lo audiovisual desde el lado simbólico-filosófico de las cosas. En esta investigación vamos a intentar tirar de esos tres hilos sueltos y atar sus cabos “materiales” con sus correlativos “simbólicos”, con la intención de formar así una imagen continua para el pensamiento. En nuestro camino nos cruzaremos con varios autores que nos socorrerán en mayor o menor medida.

La primera cuestión, esa que hace referencia al orden en que aparecen los distintos descubrimientos cinematográficos, no va ser tratada por nosotros desde los parámetros del cine primitivo, sino desde el ser humano primitivo. No vamos a rastrear el orden en el que se sucede la constitución de los planos cinematográficos, sino el orden en el que se sucede la constitución del lenguaje humano – sígnico y comunicativo, pero también deíctico y simbólico –. Esto es, el orden en el que se suceden las imágenes mentales en nuestra "cabeza", imágenes primitivas que prefiguran tanto el lenguaje como la posibilidad del mismo: la comunicación. Queriendo ver en esta genealogía

²⁶⁸ Burch, N.; El tragaluz del infinito (1999), op. Cit., p. 269.

de la comunicación un paralelismo análogo a la genealogía cinematográfica, es decir, las similitudes psico-biológicas que intervienen en la formación de un lenguaje humano, sea verbal o audiovisual. Esta línea de investigación será desarrollada cuando intentemos comprender el pensamiento como un "objeto del mundo".

Respecto a las características del personaje institucional, la tercera problemática esbozada por Burch, de nuevo no nos vamos a fijar tanto en su constitución genealógica, como en las prácticas de su representación. Concretamente trataremos la diversidad polimórfica de este elemento fundamental de la trama narrativa, y las apariencias que adquiere dentro del cine industrial de género, dentro del cine de autor moderno y dentro del cine intersubjetivo de no-ficción, donde ese "personaje institucional" queda finalmente subvertido. Esto será cuando nos dirijamos "hacia la tercera imagen", como colofón a todo el proceso investigativo. Pues antes debemos de preocuparnos del segundo problema planteado por Burch: el trasfondo simbólico-arquetípico del cine.

"Último problema, provocado por otros, pero que interpela a las conclusiones de este libro: "la identificación primaria" del cine-espectador, ¿obedece a un modelo patriarcal, las mujeres se alienan a sí mismas al identificarse con... la cámara?

En mi opinión, no hay duda de que, como han demostrado Laura Mulvey, M.-A. Doanne y otras, cierta "mirada" del cine clásico está construida sobre este modelo. Pero se trata, bien de la mirada pro-filmica, bien de la mirada de la cámara constituida en mirada pro-filmica (primer plano de la cadencia en el tobillo de Barbara Stanwyck en "Double Indemnity"). ¿Qué ocurre con la mirada neutra de la cámara, con esta suma de todas las miradas posibles en el interior del M.R.I.? ¿podemos pensar realmente que desde hace tres cuartos de siglo las mujeres "viven" menos el cine que los hombres? Nada parece indicarlo. Podemos pensar incluso que la posibilidad para las mujeres de revestirse con una piel masculina para conseguir la identificación narrativa necesaria para gozar de un western de Hawks, por ejemplo, se explica precisamente por el poder de la identificación primaria.

Por esto no podría seguir a ciertos críticos y cineastas anglosajones, al parecer convencidas de la naturaleza fundamentalmente patriarcal del propio M.R.I. y que ven en las estrategias "desconstructoras" de la vanguardia el camino hacia un "lenguaje" que les pertenecería como propio en tanto que mujeres. Este planteamiento me parece que se asemeja mucho a la distinción estalinista entre ciencia proletaria y ciencia burguesa." 269

En resumen, la cuestión que plantea Burch es si detrás del M.R.I., en el trasfondo del

269 (Laura Mulvey, "Notes on Visual Pleasure", en "Screen", v. 16, núm. 3; Anne-Marie Doanne, "Film and masquerade, Theorizing the Female Spectator", en "Screen", vol. 23, núms. 3-4, septiembre-octubre de 1982; ed. Ann Kaplan, "Women in Film _noir. B.F.I., 1980.) Burch, N.; El tragaluz del infinito, op. Cit., pp. 273-274.

lenguaje instaurado como natural por la psique artístico-empresarial hollywoodiense, se encuentra, como motor que lo caracteriza y lo empuja, un universo simbólico masculino, un imaginario patriarcal. Como respuesta, Burch no rechaza las investigaciones que así lo expresan, y le parece que aportan pruebas interesantes, pero le cuesta creer que sea totalmente cierto, pues de ser cierto, ¿por qué las mujeres se identifican tan bien con el M.R.I.?

Por la exposición de Burch, deducimos, igual erróneamente, que no cuenta con las herramientas suficientes como para encarar el problema. En lo tocante a los aspectos simbólicos del cine, parte que Burch considera tan fundamental como para ser la cara complementaria a la exposición histórico-material que él plantea, la mayoría de la crítica especializada, así como de la teoría del cine, se ha visto influenciada, o se ha adherido voluntariamente, a los patrones impuestos en el psicoanálisis por la teoría freudolacaniana. Dada la importancia que damos en esta investigación a lo simbólico, la psique y lo imaginario nos parece interesante repasar brevemente los parámetros bajo los cuales el freudolacanismo ha entendido esta cuestión. Para después, gracias a las aportaciones de Deleuze²⁷⁰, poder criticarlos. Y una vez deconstruido el edificio falocéntrico del freudolacanismo, saltar a un universo psicoanalítico que se adecúa infinitamente mejor a nuestras expectativas: la propuesta de Jung; con poca presencia en la teoría cinematográfica, si exceptuamos algunos análisis efectuados "a posteriori" sobre la trama y los personajes arquetípicos – pero no una verdadera teoría cinematográfica "a priori", volcada en los patrones generativos de las imágenes, en los arquetipos universales de la psique humana –.²⁷¹

Por otro lado, esta criba al análisis freudolacaniano, fue llevada a cabo por nosotros como tema de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA)²⁷²; y por lo tanto, esta tesis también es en cierta manera, una continuación natural de aquel trabajo, pues empieza a construirse justo en los cimientos que quedaron allí fijados.

En aquel DEA, lo que se puso en duda fue el análisis sintomático elaborado por la teoría cinematográfica de inspiración freudiana. En un debate similar entre las dos culturas (similar al que aquí exponemos, pero centrado en los aspectos epistemológico de las teorías y los análisis), se confrontó el modelo psicoanalítico continental (Bellour) con el modelo neoformalista anglosajón (Bordwell), bajo esta hipótesis, que, para nuestra – agradable – sorpresa, no pudo ser corroborada: "*la experiencia estética de un filme no es reducible a una lectura sintomática*". Con esta hipótesis

270 Especialmente en Deleuze, G., Guattari, F.; Capitalismo y esquizofrenia. El anti-Edipo, ed. Paidós, Barcelona, 1995.

271 Sirva como ejemplo el hecho que en las sesenta páginas que dedica Stam al psicoanálisis al hablar de las nuevas teorías del cine, no haya ni una sola mención a Jung o la existencia de una escuela junguiana. Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S.; Nuevos conceptos de la teoría del cine, estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad (1992), ed. Paidós, Barcelona, 1999.

272 Puede leerse un resumen de la misma en: Vázquez de la Fuente, M.; Análisis Fílmico e Interpretación: Epistemología de los modos de significación, Cuadernos de Documentación Multimedia, Revistas Científicas Complutenses, Madrid, Vol 21 Año 2010 <http://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/CDMU1010110249A>

queríamos explicar el ámbito de legitimidad del discurso "sintomático", aquél que aduce a la transmisión de significaciones implícitas en las obras filmicas como causa de los efectos estéticos que la obra produce. Pese a las formidables críticas de Bordwell al análisis interpretativo²⁷³, éste no logró soportar la embestida simbólica que toda la tradición continental lleva a sus espaldas – no a modo de nostalgia caduca, sino de sabiduría sempiterna –. Estas son las conclusiones más significativas de aquella investigación:

- *"Significado" y "sentido" no son lo mismo. El sentido se posa sobre el significado, pero va más allá de éste. El sentido implica dirección, el significado favorece que surja el sentido, posibilita que pueda darse. El significado es "estructural", el sentido "metafísico". El significado puede ser formal o temático, pero el sentido es ético.*
- *Consideramos nuestra hipótesis “la experiencia estética no es reducible a una lectura sintomática” fallida. Pues, a pesar de haber alegado razones para rechazarla y la valoración negativa que hacemos de todo reduccionismo, concluimos que la lectura sintomática, o “interpretación simbólica”, es una vía eficaz para la comprensión de la experiencia estética.*
- *Con la hipótesis explicativa de “los paradigmas” y la influencia de unos sustratos o “esquemas conceptuales” en la formulación de las epistemologías y por ende en los modos de análisis fílmico, se ha hallado un campo interesante para el análisis, la investigación estética y cultural y para la comprensión de los actos de significación.*
- *Posiblemente el psicoanálisis consiguió una “hibridación”, un enfoque sintético, entre ambos paradigmas, el analítico y el continental, pero fue a costa de equiparar “deseo” y “razón instrumental”. Un “deseo instrumental” no tiene en cuenta la libertad ni el deseo de la razón por impartir justicia, por lo tanto, no explica la naturaleza del sujeto, la voluntad del artista ni la experiencia estética.*

La dimensión pre-estructural de la psique, la interpretación simbólica, la confrontación entre paradigmas culturales, la propuesta de un nuevo enfoque sintético (que englobe lo biológico con lo simbólico), la "desinstrumentalización" de la condición humana, y las interacciones entre “poder”, “libertad” y “justicia”; todas ellas cuestiones que en esta tesis adquieren renovada presencia. Como suele decirse: “de aquellos polvos vienen estos lodos”. La presente investigación pretende enfatizar y desarrollar las cotas de profundidad que allí fueron alcanzadas. Excavar más hondo, pero también construir algo nuevo. El paso de Freud a Deleuze y de Deleuze a Jung, nos ha ayudado enormemente en ello; sin olvidar, por descontado, el cruce material con la teoría marxista, que a su vez fue sugerido tras la lectura de Burch y el encuentro con “Cine Sin Autor”. Quizá sea interesante

273 Bordwell, D.; El significado del filme; (1995), op. cit.

repasar este itinerario dialéctico (tesis, negación, superación de la contradicción) para poder reconsiderar la cuestión que teníamos pendiente: ¿Si el M.R.I. es la proyección diegética de un imaginario masculino, por qué las mujeres se sienten también plenamente identificadas? ¿Por qué lo “consumen” con agrado y sin oponer resistencia?

Es evidente que partiendo de las valoraciones freudianas sobre la mujer es difícil responder con justicia a esta pregunta. Como se sabe, para Freud, el sexo principal es el masculino, y sobre éste hizo girar toda su teoría... la mujer también fue obligada a girar en torno a ésta. Del mismo modo que la tradición bíblica extrae a la mujer de una costilla de Adán, Freud, 2.500 años después, extrae la definición de la psique de la mujer de la psique masculina. Lo que en el hombre era visto como una virtud, en la mujer era presentado como una carencia: envidia del pene, desprecio por su propio sexo, y por ende, de su propio papel en la sociedad y la cultura²⁷⁴. Por otro lado, cuando era el hombre el que tenía una carencia, ésta se debía a la falta de control sobre el objeto de su deseo, la madre-mujer. También, cuando una mujer era intelectualmente superior a la media, e incluso comparable al hombre, era por la bisexualidad implícita en ella – al igual que habría hombres “inferiores” debido al mismo motivo –. Por estos y otros motivos, el análisis que de la mujer hace el psicoanálisis freudiano hoy en día nos parece trasnochado, un producto fruto del machismo imperante en aquel contexto socio-cultural. Sin embargo, el análisis freudiano tiene muchas virtudes, no se explicaría de otro modo el éxito y vigencia de algunas de sus teorías. Y, además, es ampliamente sugestivo cuando es aplicado al análisis cinematográfico.

En el análisis psicoanalítico del filme, el principal foco de atención son los efectos subjetivos que se ejercen en y mediante cualquier lenguaje. Para estos analistas,

*“el texto está invadido por el deseo del sujeto que lo produce, conservando todas sus huellas y afectando así al sujeto que lo recibe.”*²⁷⁵

Su metodología de análisis parte del análisis sintáctico propio del análisis textual (heredero del estructuralismo lingüístico de Saussure), al que le añaden el componente semántico de la teoría “freudolacanianana” sobre la construcción de la identidad del sujeto. De este modo, consideran que la experiencia estética del filme se sostiene por las leyes formales de una semántica oculta.

A pesar de la existencia de múltiples teorías del sujeto dentro de la psicología cognitiva, el psicoanálisis ha triunfado en el campo de los estudios cinematográficos porque:

274 Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand, Diccionario de Psicoanálisis, ed. Paidós, Barcelona, 1996, p. 118.

275 Aumont, J y Marie, M: Análisis del film, Ed. Paidós, 2009, Barcelona. p. 226.

- 1) *“El psicoanálisis freudolacaniano se interesa por la producción de sentido en la relación del sujeto parlante y pensante (...y en...) la relación sentido latente/sentido manifiesto.”*
- 2) *“Más que cualquier otra teoría del sujeto, se interesa por la cuestión de la mirada y del espectáculo.”*
- 3) *“la teoría lacaniana del sujeto se basa explícitamente en modelos lingüísticos.”* ²⁷⁶

El psicoanálisis, heredando un tópico del romanticismo, trata de explicar la creación artística mediante sus determinaciones psicológicas. La utilización del psicoanálisis puede versar sobre dos aspectos:

- a) Los “biopsicoanálisis”: *“explicar una producción artística determinada mediante una determinada configuración psicológica”*. Es decir, el artista-creador es definido por un complejo; es un neurótico que *“sublima su neurosis por medio de su creación, la cuál, a partir de ahí, podrá leerse (exclusivamente) como síntoma”*.
“Pero éste es, indudablemente, un terreno muy resbaladizo en el cuál (...) las hipótesis más azarosas parecen ser la regla”.
- b) *“Las lecturas “psicoanalíticas de films, en las cuales se trata de caracterizar a este o aquel personaje como representante de tal o cual neurosis. (Pero...) los personajes a propósito de los cuáles se emite, parecen haber sido creados precisamente con esta intención.”* ²⁷⁷

La fragmentación que postula el análisis textual le permite al *psico-analista* detectar “el punto de ignición” en el interior del significante fílmico; momento o secuencia donde el texto “quema” al lector. Ese “*punctum*”, por utilizar la terminología barthesiana²⁷⁸, *“en el orden del relato, puede ser reconocido ahí donde, en el eje semántico-narrativo (Fondo; eje del relato), se traza la barra del significante (Trama; eje de la representación).”*²⁷⁹

“Sin embargo, la minuciosa descripción del montaje basado en una mirada de una secuencia de “Los pájaros” hizo mucho para demostrar (...) incluso para el propio Raymond Bellour, que este procedimiento definido y reputado, “transparente” se basaba, de hecho, en fenómenos de fe y de identificación ciertamente repetitivos y de uso corriente.” ²⁸⁰

276 Aumont. J, Marie, J.; Op. cit., p. 227.

277 Pues efectivamente se da una especie de “feed-back” entre analistas y cineastas, entre crítica e industria.; las citas son de Aumont. J, Marie, J.; Op. cit., pp 228-231”

278 Barthes, R; *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, ed. Paidós, Barcelona, 2004. Pg. 79.

279 Requena, J. G (compilador); *“el análisis cinematográfico; teoría y práctica del análisis de la secuencia”*, ed. Complutense, Madrid, 1995.

280 Aumont. J, Marie, J.; Op. cit. pp 231-232.

Como vemos, en el seno del propio discurso psicoanalítico aparecen interrogantes sobre la objetividad en la transposición de la teoría a los datos empíricos. La “transparencia” del método acaba siendo legitimada en términos de “fe” y las identificaciones en tópicos “corrientes”. A pesar de lo que este “obstáculo” significa para la “legalidad” de la teoría -pues relativiza los significados al número de lectores-, también ejemplifica la inserción del lector, del espectador, como sujeto en la diégesis del filme. Esta identificación se explica a través de dos nociones estructurales:

- “Dispositivo psíquico”: son disposiciones psicológicas que aparecen *a priori* dada la naturaleza técnica del cine. Son la “identificación primaria” (con la cámara) y la “secundaria” (con los personajes, las situaciones, etc.)
- “Sutura”: son las marcas de la presencia del espectador en la propia diégesis del filme. Viene a decir que el dispositivo técnico (con las elipsis, los fuera de campo, etc.) favorece que sea el propio espectador el que completa, en ocasiones, la propia diégesis. Sería algo así como un análisis de la puesta en escena; en resumen, altamente inverificable:

*“Por sí misma, la noción de sutura es demasiado problemática como para convertirla en tema de análisis. Pero, por el contrario, sugiere un enfoque de los textos fílmicos dedicado a analizar, no tanto la presencia inmanente en el texto de estructuras del inconsciente en general, no tanto la relación inmediata e incesantemente variable del espectador con el filme, como los significantes del sujeto espectador en el texto.”*²⁸¹

Otro recurso metodológico que pretende explicar la identificación del espectador como sujeto del relato es la articulación del “subtexto” en términos psicoanalíticos, tanto en la estructura (sintaxis) como en el contenido (semántica). Los primeros análisis psicoanalíticos evidenciaron

*“la existencia, en los textos en principio más transparentes, de un “subtexto” estructurado tan estrictamente como el texto manifiesto (y a veces incluso más). Se trata de un aspecto que hoy en día parece ya indiscutible y que numerosos análisis de films –sobre todo hollywoodienses- han convertido en una de sus premisas principales.”*²⁸²

Respecto a este punto, es conveniente hacer dos puntualizaciones: 1) El “subtexto” es lo sintomático del filme; y 2) valga decir que, aunque la noción fue elaborada a raíz de un análisis psicoanalítico, el término ha rebasado esos parámetros. Concretamente, hablando de “subtexto”

281 *Ibíd.* pág. 244.

282 *Ibíd.* pág. 235.

psicoanalítico, podríamos hablar de “subtexto simbólico”.

*“Dicho de otro modo, según Bellour en todo gran film clásico existen “uno o más sistemas que aseguran específicamente la circularidad de la estructura simbólica” (...) y que él llama “bloqueo simbólico”: el complejo de Edipo (...) se propaga de las grandes estructuras narrativas (el macrotexto) a los detalles formales de cada fragmento (el microtexto).”*²⁸³

De este modo, el análisis psicoanalítico, por su riqueza conceptual y por dar un significado global al fenómeno cinematográfico en general y a lo fílmico en particular, es un ejemplo claro de esa interdependencia tan interesante entre análisis y teoría; entre el análisis “a posteriori” del filme, y la teoría “a priori” del cinematógrafo. Como vemos, encontramos en esta teoría elementos válidos neutros y ambivalentes, carentes, cuando son considerados formalmente, de cualquier rasgo de ideología machista: los mecanismos inconscientes de producción del sentido, la relación sentido latente / sentido manifiesto, la modulación lingüística, las identificaciones del espectador en la diégesis, la lectura sintomática, el bloqueo simbólico,... Estos son los elementos que Burch ha interiorizado con gusto a partir de las lecturas de Bellour, Metz, Jean-Pierre Oudart, Jean-Louis Baudry o Melanie Klein. Todos ellos, elementos por otra parte, susceptibles de ser subsumidos por cualquier interpretación de raigambre psicoanalítica, como lo es la junguiana. Mas insistimos, esa línea de investigación ha sido poco explorada –pues el propio Jung ha sido poco explorado–, y, por lo tanto, no se ha tenido en cuenta su acervo para responder a la pregunta sobre las cualidades femeninas en las imágenes del film.

A falta de una teoría junguiana del audiovisual, la tarea de deconstrucción del edificio freudolacaniano, de su “imperialismo analítico” y de su colonización edípica del imaginario, dentro de la teoría cinematográfica (y fuera de ella), fue llevada a cabo por Deleuze, con sus estudios sobre cine (“la imagen-movimiento” y “la imagen-tiempo” (1984))²⁸⁴ y en su exploración filosófica (junto a Félix Guattari en “Capitalismo y esquizofrenia. El anti-Edipo” (1972))²⁸⁵.

“En la línea del marxismo freudiano de Wilhelm Reich, Deleuze y Guattari se propusieron destruir los dos pilares fundamentales de la semiótica del cine: Saussure y Lacán. Atacaron al primero porque pasaron del uso de metáforas lingüísticas para tratar la cultura a un vocabulario de flujos, energías y máquinas deseantes. Sus ataques al segundo se basaron en la idea de que la historia de Edipo según Freud ha desempeñado el papel de mecanismo de represión, centrado en la ausencia y la falta de acceso a la Madre prohibida, un mecanismo útil

283 *Ibíd.* pág 237.

284 Deleuze, G.; *La imagen-movimiento y la imagen-tiempo, estudios sobre cine*, 2 vol., ed. Paidós, Barcelona, 2001.

285 Deleuze, G.; Guattari, F.; *Capitalismo y esquizofrenia. El anti-Edipo*, (1995).

para el capitalismo patriarcal porque redime todos esos deseos indisciplinados y polimorfos (y no sólo los deseos sexuales) excesivos a ojos de la racionalidad capitalista. A diferencia de la distópica versión lacaniana del sujeto edípico sojuzgado por una ilusión, Deleuze y Guattari propusieron una política decididamente utópica del deseo polivalente, donde la esquizofrenia no se considera una patología sin un desorden subversivo de los procesos burgueses de pensamiento (...en su “deconstrucción” de la teoría cinematográfica...) Deleuze recurre a la teoría de los signos de Pierce en contra de la lingüística metziana y en contra del sistema lacanianno que pretende que desea cinematográfico órbita en torno a la “carencia” surgida del vacío entre un significante imaginario y su significado.”²⁸⁶

La publicación de sus “estudios sobre cine” representó la inclusión de la “filosofía de la diferencia” en el análisis cinematográfico (en cierto modo, el post-estructuralismo ya había aparecido en el análisis del film a través de la teoría lacaniana del sujeto y los últimos textos de Barthes). Si para el estructuralismo no hay sujetos, sino relaciones de diferencia entre signos, y, por lo tanto, una desvinculación del sentido respecto a un sujeto constituyente (contrariamente a la opinión de la fenomenología), el sentido sería fruto de una organización formal que en sí misma no tiene sentido. Para el post-estructuralismo, en cambio, hay un predominio del habla sobre la escritura, esto significa que nuestra racionalidad queda supeditada a un medio de significación pre-existente; es decir, no podemos manejar los signos, sino que estos nos manejan a nosotros²⁸⁷. Así, el sentido, efecto óptico de superficie, es un efecto de la oposición, de la diferencia misma. *“La diferencia no puede ser pensada en sí misma (...) explicarse, para ella, es anularse”.*²⁸⁸

Pero eso no significa que el “sujeto” quede a merced de la contingencia histórica o a la pulsión de sus deseos. Deleuze propone una teoría del sujeto donde el acto se valora en relación, no al sentido –efecto secundario–, sino a la diferencia misma: *“El desarrollo de la solución es el problema mismo”.*²⁸⁹ Por ello, Deleuze distingue el “bien” del “mal” no conforme a una ley universal (psicoanálisis), sino de manera inmanente a cada “sujeto” particular según “el desarrollo de la solución” le aumente o disminuya el deseo de vivir. Por lo tanto, el “sujeto” no se define por “la represión”, sino por su capacidad de afirmar su propia existencia ante la vida. Por su capacidad de ser muchos, de ser “multiplicidades”, de ser rápidos (incluso sin cambiar de lugar)²⁹⁰, fugas constantes de la “cárcel” identitaria del “Ser”; de “esquizofrenizarse” y no “neurotizarse”, no de

286 Stam, R.; Teorías del cine, (2001); op. cit., pp. 295-296.

287 Para una revisión de la cuestión: Ver “Post-estructuralismo” en “Sáez Rueda, L.; Movimientos filosóficos actuales, ed. Trotta, Madrid, 2001.”

288 Deleuze, G; Diferencia y repetición, ed. Júcar, Madrid, 1988, p. 32.

289 Ibíd.

290 Deleuze, G., Guattari, F; Capitalismo y esquizofrenia (II), Mil mesetas (1980 / 1995), p. 28.

buscarse una identidad, sino de afirmar su propia existencia en el flujo de la diferencia misma²⁹¹.

Al plantear la transversalidad de *la diferencia* en la propia imagen fílmica, reelabora en clave vitalista la semiótica taxonómica de Pierce e identifica “tiempo audiovisual” a “tiempo espiritual” gracias a la adopción de la intuición bergsoniana de la irreductibilidad de “la continuidad de la conciencia”. Deleuze no sólo “deconstruye” la imagen que hasta entonces se tenía de la mente, también hace lo propio con la imagen que se tenía de “cine” y de “teoría fílmica”:

*"Eludiendo la trillada cuestión del "arte cinematográfico", Deleuze, considera que el cine es en sí un instrumento filosófico, un generador de conceptos y un productor de textos que representa el pensamiento en términos audiovisuales, no mediante el lenguaje sino en bloques de movimiento y duración (...) Una teoría del cine, según Deleuze, no debe tratar "de cine" sino del concepto desencadenado por el propio cine, de las formas en que genera nuevos vínculos entre terrenos y disciplinas. Deleuze no se limita a teorizar de cine de manera innovadora: cinematiza la filosofía (...) Se interesara por las afinidades entre la historia de la filosofía y la historia del cine, los movimientos conceptuales que vinculan a Eisenstein con Hegel, por ejemplo, o al cine moderno con Nietzsche o Bergson"*²⁹²

Sin duda, esta es la imagen del cine que sólo puede ver un filósofo; esa es nuestra imagen de una filosofía del audiovisual: una teoría que, partiendo del cine, nos ayude a entender mejor las relaciones de nosotros, los seres humanos, con el mundo.

Como ya aludimos en la introducción, las imágenes que operan desde la consciencia tienen una entidad parecida en Deleuze y Jung: pertenecen a un punto intermedio entre la experiencia y la consciencia (aunque para Deleuze tengan un origen y existencia inmanentes y para Jung un origen inmanente y una existencia, a modo de “retorno” hereditario –instaladas en el inconsciente colectivo–, trascendente); no tienen porque ser exclusivamente visuales, también pueden ser táctiles, sonoras, olfativas o gustativas... son un caos en continua formación y movimiento, “territorialización” o “adecuación biopsíquica” con el mundo exterior; están vivas y como tal se mueven en el flujo incesante de la psique, de la conciencia; en su transcurrir impregnan a la consciencia –la poseen (Jung), la hacen devenir (Deleuze)–, de su propio “ritornello” o “ritmo argumentativo”; tanto los arquetipos como las ideas son afectivos: nos afectan y tienen un extraño poder sobre nosotros, no las vemos, pero todo lo que hacemos es una consecuencia de éstas. Ambos son una especie de conceptos intuitivos, al mismo tiempo imágenes y emociones, trozos de la vida misma. Sin embargo, algo más interviene en su formación. Ya hemos mencionado la genealogía

291 Deleuze, G., Guattari, F; Capitalismo y esquizofrenia (I), El anti-Edipo (1972 / 1995), p. 373.

292 Stam, R.; Teorías del cine, op. cit., p. 297.

inmanente de las mismas, pero este cruce no es sólo con la vida —en sentido “independiente” o “biológico”—, también con la sociedad y con la cultura, y aquí es donde en nuestro enfoque teórico entra Marx.

El materialismo histórico marxista, consecuencia lógica de la inversión del idealismo hegeliano, se presenta como la auténtica ciencia de los fenómenos humanos, definidos no por su universo simbólico, sino por la sociedad y la historia, sus condiciones materiales. Mientras que para Hegel, nuestros pensamientos condicionan nuestro tipo de vida y el hombre toma conciencia de sí mismo en forma de arte, filosofía, religión, etc. (superestructura). Para Marx, sucede lo contrario, nuestro tipo de vida condiciona nuestros pensamientos. La economía (estructura) es la base real de la sociedad humana y la ideología es un reflejo de aquella. Así, el hombre es definido, fundamentalmente, como “*homo economicus*”; su esencia es la praxis, el trabajo, las relaciones de producción, la vida social.

Se trata de una interpretación de la historia, que pasa a ser entendida como producción material de la vida social, es decir, como resultado “real” (y no sólo imaginario) de un proceso dialéctico en el que intervienen: 1) las relaciones de producción (relaciones humanas para transformar la naturaleza, extraer productos y establecer la propiedad de los medios de producción), 2) las fuerzas productivas (personas, medios, útiles, elementos, tecnología, ...que intervienen en el proceso de producción) y 3) el modo de producción (esclavista, feudalista, capitalista,...; aquello que determina la cultura y el conjunto de creencias y valores (ideología) de una sociedad).

A partir de estos elementos, de esta imagen del mundo tan lograda, la materia, y no las ideas, pasan a ser el fundamento de todo lo real. Según Marx, las condiciones materiales (estructura) determinan, pues son su base, el universo simbólico (superestructura) en el que se moverá, posteriormente, la ideología (presentada como “falsa conciencia”). Toda idea o pensamiento que no pre-figure esta imagen de la historia y de la condición humana, será catalogada como “falsa” y la conciencia que la integre, como “alienada”.²⁹³

El Marxismo —como la psicología de la transferencia de Jung o el “esquizoanálisis” de Deleuze—, aparece como un conocimiento verdadero de la realidad social, destinado a producir en el hombre una conciencia auténtica de su verdadera situación social e histórica (des-alienación), ocultada por el “velo” ideológico (alienación). En los tres casos se trata de conseguir la liberación del ser humano, en su mente y sus acciones; liberación de todo tipo de poder, sea “económico”, “mental” o “global”. Por otro lado, en Marx las ideas nos alienen, en Jung los arquetipos nos poseen y en Deleuze las imágenes (mentales) nos hacen devenir; no están hablando de algo tan distinto.

293 Marx, K.; Contribución a la crítica de la economía política (1859), Ed. Siglo XXI, Madrid, 2008 (prólogo).

Para los tres se trata de condicionantes de la acción, una suerte de “motores” que nos empujan a actuar, de determinadores de nuestra intención. Sin embargo, sí es distinta su manera de trazar el origen de tales “condicionantes”. Para Jung, ya lo vimos, se tratan de ideas que en origen son inmanentes y luego se tornan trascendentes; para Deleuze, siempre se mantienen en un plano de inmanencia; según Marx, su origen es puramente material, determinado con frecuencia por las condiciones económicas de clase.

Entender el origen de nuestras intenciones como cineastas constituye, como anunciamos en la introducción, el motivo de esta investigación. Vemos como esta cuestión entronca directamente con la duda que se ha generado en nosotros (a menos que dibujemos una línea de fuga) después de las lecturas de Marx, Jung y Deleuze. ¿Nuestros pensamientos están condicionados por una base material o una base mental? ¿Qué determina nuestra consciencia y las imágenes que en esta se generan, el mundo económico o el mundo simbólico? ¿Se tratará a caso de un cruce entre lo material y lo imaginario? ¿Es a este problema al que aludía Burch en su genealogía cuando era consciente que como complemento a su análisis material hacia falta la aportación simbólica que le era correlativa? ¿Se refería también Burch a que la respuesta estaba en establecer un cruce entre lo histórico y la psicológico? Pero... ¿como se produce ese cruce?

Para comprender este cruce nos ayudaremos de varios compañeros de viaje, a parte de los mencionados: la antropología (las reflexiones de Geertz²⁹⁴ y, especialmente, la noción de “interseccionalidad”²⁹⁵), la psicología cognitiva (el concepto de “continuum”²⁹⁶), la filosofía (el “eje de coordenadas” en Foucault²⁹⁷ y la “teoría de los magmas” en Castoriadis²⁹⁸), la teoría cinematográfica (los cruces entre imágenes y poder señalados por Shoat y Stam²⁹⁹, los cineastas del 68³⁰⁰, el tercer cine³⁰¹ o el propio “Cine sin Autor”³⁰²), el pensamiento simbólico (los “dos ejes” de Dios³⁰³) y el propio símbolo arquetípico de la cruz. Podrían haber sido otros compañeros, pero hay más viajes y tenemos apuntadas sus direcciones.

294 Geertz, C. (2002).

295 Cuya sugerencia debo a un texto de la Dra. Verena Stolcke; Stolcke, V; ¿Qué tiene que ver el género con el parentesco - en Procreación, crianza y género. Aproximaciones antropológicas a la parentalidad. 2010, pg. 324.

296 Mora, F.; Continuum, ¿cómo funciona el cerebro?, ed. Alianza, Madrid, 2002.

297 Foucault, M.; Las palabras y las cosas (1966).

298 Castoriadis, C.; La institución imaginaria de la sociedad (1975).

299 Shoat, E. y Stam, R.; Multiculturalismo, cine y medios de comunicación, crítica del pensamiento eurocéntrico, ed. Paidós, Barcelona, 2002.

300 Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (Edit.); Con y contra el cine. En torno a mayo del 68, ed. Universidad Internacional de Andalucía, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2008.

301 Sanjinés, J. & grupo Ukamau, Teoría y práctica de un cine junto al pueblo, Ed. S. XXI, México, 1979; Solanas, F. & Getino, O.; Cine, cultura y descolonización, Ed. S.XXI, México, 1973.

302 Tudurí, G.; Manifiesto del cine sin autor, El cine del S.XXI y la política de la colectividad (I y II), ed. Centro de documentación crítica, 2008, Madrid.

303 Watts A.; Las dos manos de Dios, Ed. Kairós, Barcelona, 1995

El caso es que transitando mi eje de reflexiones me crucé con las praxis audiovisuales llevadas a cabo por “Cine sin autor”, intersección que hizo “despertar” en mi “viejas imágenes” sobre lo que podría ser otra relación con el mundo. También Burch lanza su teoría con la pretensión de que sea cruzada por otro eje de relación con el mundo. Es como si siempre buscáramos un eje que nos complementase. Mientras Burch traza la abscisa de los aspectos socio-ideológicos y económicos que causaron la aparición del M.R.I., nosotros proyectamos la ordenada que examina los aspectos simbólicos y filosóficos que determinan la intencionalidad de la mirada. Aquí, la intención de nuestro pensamiento es que se crucen y eclosionen.

Retomando la pregunta lanzada por Burch, sobre si el modelo de representación institucional es un modelo de representación patriarcal, la respuesta no es sencilla (y no es en el análisis freudolacaniano donde deberíamos buscarla). Es tan absurdo decir que el M.R.I. es un cine para hombres, como decir que el cine de no-ficción, por sus características diegéticas, es un cine para mujeres. No existe un universo diegético para los hombres y otro para las mujeres, del mismo modo que no existe un universo donde lo masculino y lo femenino estén desligados; pero sí se podrían establecer diferencias, tanto de orden biológico como psicológico. Por otro lado, que las mujeres acepten con agrado un modo de representación patriarcal y se adecúen a sus exigencias se explica por el hecho de que están previamente colonizadas (alienadas, poseídas, devenidas) por el imaginario occidental, y de este modo, el M.R.I. se les ajusta perfectamente (como bien explica Burch, el M.R.I. es la proyección diegética de un imaginario occidental, pero creo que a nadie se le escapa que la constitución histórica de tal imaginario es preponderantemente masculina). En cualquier caso, la cuestión aún restaría sin resolver, y nada habríamos dicho sobre los pormenores del psiquismo femenino en la construcción diegética de la pantalla; que sin duda los hay. Estos pormenores no son exclusivos, a nuestro parecer, del sexo femenino. En todo ser humano habita un “hombre” y una “mujer”, y sus correspondientes arquetipos, somos “polipsíquicos”; y la construcción de la imagen cinematográfica también es producto de ese cruce. Las imágenes se componen tanto de elementos masculinos como de femeninos, el problema reside en que ciertas diégesis, ciertas narrativas, potencian más un aspecto que el otro, llegando incluso a negarlo; tienen, en definitiva, un serio problema de lateralización simbólica y, en el trasvase que va de lo particular a lo general, es la cultura quien acaba padeciéndolo.

“(La historia del cine...) se trata de una historia eminentemente sobredeterminada, en la que el orden simbólico intervendría indudablemente un poco como una "fatalidad cultural", y que, en última instancia, hecha su raíces, a través de toda la historia de Occidente, en la civilización Greco-cristiana. Hemos examinado algunos aspectos socio-ideológicos y económicos de esta

determinación. Si evoco apenas los aspectos simbólicos, no se debe a que los considere secundarios. Por el contrario, me parece evidente que el extraordinario éxito del cine, como industria de placer y como instrumento de manipulación (o de movilización) procede precisamente de la perfecta armonización entre sistema de representación construido entre 1895 y 1929 y las estructuras inherentes al psiquismo occidental tal y como las formulan la teoría y la práctica psicoanalíticas.

Algunos trabajos que muestran las correlaciones entre los mecanismos del sueño y los procedimientos de la narrativa cinematográfica, así como algunas intuiciones que acaricio referidas a la homología que podría existir entre las estructuras arquetípicas de la fantasía y aquellas cuya historia cabo de trazar - quizás ello sea objeto de un trabajo futuro-, todo ello me hace pensar que esta vía de investigación sigue siendo hoy, todavía, la menos vana de todas" ³⁰⁴

304 Burch, N.; El tragaluz del infinito, op. Cit., pp. 274-275.

IV. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN:

Contribución a una Filosofía del Audiovisual.

1ª PARTE:

DE LAS IMÁGENES

A LA CONSCIENCIA

A) Las imágenes:

- 1) Las ilusiones ópticas (un cruce, dos series en un mismo bucle).
- 2) El arte prehistórico (imágenes para la evolución).
- 3) Los jeroglíficos (de la caverna al templo, de la pintura a la escritura).
- 4) El arte islámico (aniconismo y campo vacío).
- 5) La ilusión cinematográfica = ilusión de realidad + efecto diegético.

B) Lo inconsciente:

- 1) Jung, los arquetipos y lo inconsciente colectivo.
- 2) Arquetipos principales (topografía de lo inconsciente).
- 3) Posesión, liberación, conservación (el ciclo de la individuación).

C) La consciencia:

- 1) Una imagen diegética de la consciencia (la consciencia en el cine).
- 2) El pensamiento triádico; dialécticas espirituales y sociales:
- 3) Círculo, cuadrado y triángulo; género y geometría.
- 4) Una imagen (triádica) de la consciencia.
- 5) La consciencia y las cosas.

A) Las imágenes.

- 1) Entre la realidad y la consciencia.
- 2) Las ilusiones ópticas (un cruce, $1 = 2$, dos series en un mismo bucle).
- 3) El arte prehistórico (imágenes para la evolución).
- 4) Los jeroglíficos (de la caverna al templo, de la pintura a la escritura).
- 5) El arte islámico (aniconismo y campo vacío).
- 6) La ilusión cinematográfica = ilusión de realidad + efecto diegético.

1) Entre la realidad y la consciencia:

“Cuestión crucial en la cultura contemporánea ese papel que desempeñan las imágenes en la construcción de nuestra visión del mundo (...) Para construir nuestro presente y nuestro futuro como ciudadanos implicados en la creación de nuestra actual cultura, hemos de pensar sobre la realidad como algo que se "imagina", en el sentido más radical de la palabra: la realidad como algo que de alguna manera se construye al ser puesto en imágenes.”³⁰⁵

Es difícil definir el arte, ¿qué es el arte?, o mejor, ¿cómo es posible el arte? ¿cuál es su ontogenia? Las representaciones artísticas aparecen en la historia de la humanidad hace más de 30.000 años; como primera toma de contacto, podemos afirmar que la expresión artística intenta estimular los sentidos, provocar emociones y reflexiones en el observador o participante. El arte, sobre todo en sociedades de poca especialización, se encuentra completamente integrado en la vida religiosa, social, y política; por lo que no es de extrañar que la mayoría de las sociedades carezcan de una palabra para designar el arte, aunque ello tampoco resta para que tenga cualidades universales³⁰⁶. Sin embargo, es innegable su pertenencia y dependencia al fenómeno cultural. El arte surge en formas y estilos de modelos culturales, y lo que es arte para una cultura puede ser indiferencia para otra. En nuestra sociedad occidental, consideramos arte a la obra que es única, y esto es un efecto consecuente con la importancia que en general nuestra cultura concede al individuo.

Existe también el debate sobre si el arte es o no una forma de comunicación. Consideramos que todo depende de su grado de irracionalidad. El arte evoca, evoca sentimientos e ideas, crípticas o explícitas, da lo mismo, el artista ha de comunicarse con nosotros de forma que podamos establecer una relación con él, con su obra o, al menos, aprender a hacerlo. El arte, por lo tanto, también es un fenómeno social, en el que, en mayor o menor medida, todos los individuos de la sociedad participan, sea como espectador o como artista, en los bailes, en los cantes, en sus adornos corporales, en la manera de entender el espacio y la arquitectura, mediante el consumo, la televisión, las fiestas populares, el mundo académico,... todo es arte, o mejor dicho, el arte está en todo.

“Tal vez la forma más clara de reflejar la forma de vida en las creaciones artísticas sea

305 Begoña González Cuesta: No ver para ver: el “fuera de campo” como forma de pensamiento audiovisual); en Torregrosa Puig, M. (Coord); Imaginar la realidad, ensayos sobre la representación de la realidad en el cine (2010); op. cit., p. 139

306 Maquet, J.; The aesthetic experience: an anthropologist looks at the visual arts, New Haven, CT: Yale University Press, 1986, p. 9. Citado en Ember, C, Ember, M.; Antropología cultural, ed. Prentice Hall, Madrid, 1997, p. 382.

mediante la visión del entorno -materiales y tecnologías de que dispone una cultura. Piedra, madera, huesos, corteza del árbol, arcilla, arena, carbón, bayas para teñir y algún ocre derivado de mineral, son algunos de los materiales de los que comúnmente se dispone. (...) Los antropólogos estudian los distintos usos que de estos materiales hace una sociedad; se preguntan, por ejemplo, porque un pueblo elige el arcilla y no el cobre cuando tiene acceso a ambos materiales. Aunque las respuestas no son concluyentes todavía, estas preguntas tienen consecuencias importantes. La forma en la que una sociedad ve su entorno se manifiesta en ocasiones por su elección y uso de los materiales artísticos (...) Tal vez la creencia en los poderes sobrenaturales de una piedra o un árbol sensibilicen al escultor para que utilice ese material en concreto.”³⁰⁷

Decíamos que es difícil definir el arte, tampoco lo pretendemos, pero estamos de acuerdo que entre sus estatutos se encuentra el de transformar la realidad, llevarlo de un estado a otro, “de un no-ser a un ser”, como decía Platón; o “de potencia a acto” como decía Aristóteles. Transformar la realidad también significa presentarla de otra manera, esto es “re-presentarla”. Parece que el arte quisiera decirnos con su actividad que hay algo en la realidad que jamás se presenta de un modo directo, y que sólo él, la actividad artística, podría poner al descubierto. Las imágenes artísticas, por lo tanto, no son la realidad tal cual aparece para la visión “natural”, sino una nueva visión de la realidad. Sea abstracto o figurativo, el arte engaña a la vista, tiene que mentir para que los sentidos capten aquello que no ven a través de un acceso normal a las cosas. Desde su estatuto de ilusión óptica, de mentira, el arte, las imágenes artísticas, nos confirman que lo que vemos es ilusorio; cuestionan por así decirlo, la condición de verdad de la realidad.

Picasso: “El arte es la mentira que nos ayuda a entender la realidad.”

En este sentido, curiosamente, el arte se asemeja mucho a cómo opera la consciencia. A través del arte, la consciencia proyecta su propia naturaleza hacia afuera. Dicho de otro modo, la consciencia no es realista; lo que “ve” es lo que ella ha proyectado. Las cosas son, pero el mundo que percibimos es el mundo de la consciencia. Más detenidamente, en la pintura proyecta su mirada, en la literatura su palabra, en la música su oído, en la escultura su espacio, en el cine su tiempo, en la gastronomía su gusto, en la perfumería su olfato... La consciencia, el cerebro, la mente, no deja de hablarnos sobre su relación con el mundo, lo que le gusta de éste, lo que no le gusta, lo que le afecta, lo que cambiaría, lo que adora,... En la vida, y como comprobamos en el arte, la consciencia, el cerebro, la mente, opera a través de nosotros.

307 Ember, C, Ember, M.; Antropología cultural (1997); op. cit., p. 386.

“Hemos de aproximarnos críticamente a las formas de representación de lo real. Obviamente, ya estamos muy lejos de creer que el realismo es como esa imagen del "Espejo que se pase a lo largo del camino" (Stendhal). Sabemos de la necesidad de "construir visualidades" para que el realismo sea significativo. Así pues, parece necesario detenernos a pensar las imágenes y centrarnos de las imágenes que piensan.

Se trata de reflexionar sobre las escrituras de pensamiento en la creación contemporánea y sobre sus lecturas, sobre la imagen-pensamiento. Jean-Luc Godard acuñó y empleó con frecuencia para referirse al cine la expresión "una forma que piensa". No sólo el cine sino todo arte puede ser una creación, una configuración material que, en su construcción, vehicule y conformen un pensamiento. (...) Construcción, por tanto, de la obra como vía epistemológica y hermenéutica.”³⁰⁸

La realidad es una imagen conscientemente pensada e inconscientemente construida. Percibir no es copiar la realidad, sino construirla; no es una cuestión de “mímesis”, sino de “poiesis”. La percepción natural consite ya en una proyección de la consciencia. La imagen artística es una reconstrucción de esa proyección. Resulta ya ingenuo concebir la imagen como una ventana abierta al mundo, la imagen es un filtro construido, y la realidad que percibimos a través de él responde a los parámetros culturales, económicos e ideológicos que el filtro representa y lo caracteriza. La imagen, por su complejidad, ha de ser concebida como

“Un espacio en el que fenomenológicamente se desvela lo real y hermenéuticamente se profundiza en su sentido. Una imagen que construya conocimiento, que deja atrás la "epistemología de reflejo" para abordar la "epistemología de la indagación" (Català, J.M.; 2005). "La imagen compleja rompe el vínculo mimético que la imagen mantenía tradicionalmente con la realidad y lo sustituye por un vínculo hermenéutico (...) La imagen ya no acoge pasivamente lo real, sino que va en su busca, pero ello no quiere decir que rechace la posibilidad de encontrar una "objetividad" a la espera, pendiente de su descubrimiento: una realidad que ha de ser encontrada. No quiere decir que la imagen, la visualización, sea un simple instrumento constructo de lo real, sino que indica que lo real para ser realmente significativo debe ser puesto al descubierto y que la visualización compleja es un camino efectivo para hacerlo”³⁰⁹

308 Begoña González Cuesta: No ver para ver: el “fuera de campo” como forma de pensamiento audiovisual); en Torregrosa Puig, M. (Coord); (2010); op. cit., p. 140.

309 Ibíd., p. 139 (Català, J. M.; La imagen compleja, ed. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, pp. 642-643).

La complejidad de las imágenes artísticas es un efecto de la complejidad de las imágenes mentales, las ideas; de las que son una proyección o “recreación”. En nuestro modo habitual de percibir y sentir las cosas, el cerebro está ya creando una ilusión. El cerebro es creativo “per se”. El arte es una ilusión creada por el ser humano para poder ver lo real de la realidad, como los sentidos son una ilusión creada por el cerebro / consciencia para poder ver la realidad de lo real. El recorrido que no traza una imagen, lo traza la otra. Aún así, tanto el arte como el cerebro siempre operan por ilusiones ópticas. Quizá nunca sepamos lo que es el arte, descubrirlo significaría saber qué es la consciencia.

“Aunque los sentidos estén intactos y el cerebro funcione con normalidad, no tenemos acceso directo al mundo físico. Puede parecer que lo tenemos, pero se trata de una ilusión creada por el cerebro”³¹⁰

La cuestión de la relación entre el entendimiento y la percepción es presente en toda la historia de la filosofía. Para Platón la ligazón entre esas dos series se establecía mediante la “anamnesis”: el alma reconocía las cosas porque al verlas recordaba su imagen ideal. Con Aristóteles empezó otra línea epistemológica: todo conocimiento es fruto únicamente de la experiencia. El debate siguió hasta el siglo XVII, cuando Descartes inauguró la filosofía moderna. Desde Descartes sabemos que toda representación es el fruto de una subjetividad pensante, y que todo, excepto la consciencia, es susceptible de falsedad. Un siglo después, Berkeley, empirista e idealista por partes iguales, empezó a dudar de la veracidad de la visión biológica, afirmando que los estímulos visuales y la realidad en sí no son accesibles de forma directa. En el siglo XVIII, Kant definió el fenómeno de la percepción como una construcción mental, una síntesis subjetiva debida a las condiciones “a priori”, esto es, trascendentales de la sensibilidad y el entendimiento. Otro siglo más tarde, la fenomenología de Husserl, subrayó el carácter fenoménico, esto es, ilusorio, de la relación de la consciencia con el mundo; su teoría pretendía describir los procesos mentales a partir de los procesos perceptivos de la experiencia consciente.

Teóricos del arte como Kris y Gombrich propusieron una versión moderna de la teoría kantiana sobre el hecho de que la información sensorial permitía la mente inventar la realidad. Vieron que las imágenes artísticas, como cualquier imagen, no representan tanto la realidad como las percepciones, la imaginación y las expectativas del observador, así como su bagaje cultural sobre otras imágenes residentes en su memoria. De este modo, mezclando ideas procedentes de la filosofía, el psicoanálisis, la psicología de la Gestalt y la neurociencia, sentaron los cimientos de

310 Frith, C.; Descubriendo el poder de la mente, cómo el cerebro crea nuestro mundo mental, ed. Ariel, Barcelona, 2008, p. 59

una psicología cognitiva del arte.

“Kris y Gombrich comprendieron entonces que su psicología cognitiva ocupa también una posición explicativa esencial entre la conducta de los individuos - la participación del observador- y los procesos biológicos cerebrales que intervienen en esa conducta. Predijeron que esa psicología, con sus fundamentos empíricos, podría servir un día de base para un diálogo entre el arte y la biología de la percepción, la emoción y la empatía.”³¹¹

Ambos vieron en las figuras e ilusiones ambiguas que habían popularizado los psicólogos de la Gestalt el ejemplo más simple de la naturaleza del ambigüedad que era la clave de toda gran obra de arte, pues toda obra artística encierra a menudo varias ambigüedades, posibilitando la visión lúdica y libre del espectador. Desde esas imágenes se podían estudiar los aspectos cognitivos de la percepción visual. Nosotros también queremos ver en ellas una puerta hacia la comprensión de la consciencia.

En principio, es difícil definir qué es una ilusión, ya que en el sentido estricto, todo lo que vemos es una ilusión; una ilusión que nos creemos cada día. De hecho, todas las imágenes que nos llevan a percibir la realidad de varias formas son ilusiones ópticas. Todas las imágenes artísticas (plásticas, sonoras, textuales,...), así como las científicas (símbolos químicos, fórmulas matemáticas, modelos atómicos,...), son ilusiones. Ilusiones para representar lo visible y lo imposible. Ilusiones que operan duplicando, y quizá deconstruyendo, las operaciones ilusorias del cerebro. Muchos artistas las han empleado deliberadamente en su obras, haciendo del resultado una imagen “doblemente” ilusoria: el Bosco, Arcimboldo, Escher, Dalí, Magritte,... Sería un reduccionismo decir que los artistas que las crearon sólo quisieron buscar un efecto visual sorprendente, cuando lo que estaban haciendo es evidenciar la propia naturaleza ilusorio de la vida y la percepción natural; es decir, la ilusión de la consciencia.

Partiendo del hecho que las ilusiones ópticas representan una ventana a los mecanismos perceptivos del cerebro y la consciencia, y que pueden proporcionar claves importantes sobre la arquitectura y la fisiología cerebral, han sido motivo de estudio de disciplinas como la psicología o la neurobiología; pero también el psicoanálisis o el pensamiento simbólico. Su estudio nos revela que la “realidad” está siendo constantemente reconstruida por nuestro cerebro, y que las sensaciones evocadas por estímulos exteriores sólo pueden ser posibles mediante el acoplamiento que existe entre nuestro cerebro y el mundo exterior. A través de las imágenes el cerebro responde a una necesidad esencial, saber de sí mismo; y eso le libera.

311 Kandel, E.R.; La era del inconsciente (la exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro, desde la Viena de 1900 hasta nuestros días), ed. Paidós, Barcelona, 2013; p. 234.

“El espíritu no es una cosa abstracta, no es una abstracción de la naturaleza humana, sino algo enteramente individual, activo, absolutamente vivo: es una conciencia, pero también su objeto. La existencia del espíritu consiste en tenerse a sí mismo por objeto (...) El espíritu sabe; pero saber es tener conciencia de un objeto racional. Además el espíritu sólo tiene conciencia por cuanto tiene conciencia de sí mismo, esto es: sólo se de un objeto por cuanto en él se también de mí mismo (...) Yo sé que mi objeto y sé de mí; ambas cosas son inseparables. El espíritu se hacen, pues, una determinada representación de sí, de lo que es esencialmente, de lo que su naturaleza.(...) El saber de su forma y su actitud; pero el contenido es justamente lo espiritual. Así el espíritu, según su naturaleza, está en sí mismo; es decir, es libre.”³¹²

El objetivo del arte, su finalidad, también es la liberación de la consciencia. El objetivo de los siguientes apartados es ilustrar un posible itinerario de acceso desde las imágenes a la consciencia. Creemos que a través de las imágenes, la consciencia no sólo nos muestra una representación del mundo, sino también una imagen de sí misma. Así, el objetivo es desandar su propio itinerario, la propia proyección por la que ella se hace presente. Con esta pequeña historia del arte, también quisieramos situar las imágenes cinematográficas dentro de la gran familia humana de la representación ilusoria. Confiamos que será a través de otras imágenes que la imagen del cine, de alguna manera, se nos hará visible.

312 Hegel, G.W.F.; Lecciones sobre la filosofía de la historia universal, revista de occidente, Madrid, 1974, pp. 62.

2) Las ilusiones ópticas (un cruce, dos series en un mismo bucle):

A partir de los fundamentos de la fenomenología y sus teorías sobre la percepción, surgió en Alemania a principios del S.XX la “Teoría de la Gestalt” (psicología de la forma o la figura). Su objetivo es estudiar lo percibido como figura, pero la figura no se refiere tanto a un objeto físico o imagen, sino a “lo percibido” en un proceso mental, una construcción. Puede ser tanto una teoría del arte como una filosofía de la mente. Así sus descubrimientos giran en torno a cómo la mente configura la información que le llega a través de los canales perceptivos (los sentidos) e intelectuales (memoria, lógica,...); siendo la percepción un cruce entre ambas series heterogéneas; y la imagen final, una ilusión. Dentro de la teoría es importante el concepto fenomenológico de “Insight”, “visión interior”, “darse cuenta” o “tomar conciencia”. Es un fenómeno que ocurre súbitamente, similar a la intuición. Consiste en la conexión de una vivencia con un significado, lo que permite a la consciencia ampliar y enriquecer significativamente su percepción del mundo. El “Insight” da a un fenómeno inconexo, un sentido y continuidad en el Todo. Se da continuamente en la percepción normal; por ejemplo, vemos una ventana con la luz encendida y suponemos que hay gente, o llegamos a un sitio donde está todo desordenado, vasos, botellas, globos,... e intuimos que allí ha habido una fiesta. Este sería el “insight” cotidiano, por así decirlo, extraer conclusiones a partir de un conjunto de percepciones; pero veremos que el concepto “insight” abre toda una serie de procesos que nos ayudan a entender cómo actúa la consciencia, esto es, cómo somos.

No es solamente una teoría de la percepción, sino que parte de ésta para analizar los procesos cognitivos y su aplicabilidad en los procesos de conducta, siendo también una terapia cuyo objetivo es alcanzar el equilibrio y unidad de la consciencia mediante la apertura al otro³¹³. Esta escuela también se caracteriza por afirmar el isomorfismo entre los procesos psicológicos y los biológicos-cerebrales, el innatismo de las estructuras de la percepción (frente a postulados empiristas) y por defender el carácter holístico del pensamiento³¹⁴:

“El todo es siempre mayor que la suma de sus partes”.

Es decir, la figura o el “Todo” es una interpretación, una construcción, producto de la percepción. También son conocidas sus leyes por las que se rige la visión o principios de la percepción (semejanza, proximidad, simetría, continuidad, simplicidad, dirección común, cerramiento,...) destacando entre estos la distinción entre figura y fondo y la ley de la pregnancia o

313 Riveros, M. y Shirakawa, I.; “¿Qué es la Terapia Gestáltica?” En: Revista de Psicología Clínica. Lima, vol. I, nº 3, pp. 114-120. 1976.

314 Koffka, K.; Principios de psicología de la forma, ed. Paidós, Barcelona, 1973.

“de la buena forma”. Vamos a presentar estas dos últimas en su definición más esencial, pero es preciso que las tengamos presentes, pues más adelante las retomaremos. La distinción “figura/fondo” hace referencia a la imposibilidad del intelecto de percibir ambas dimensiones a la vez. El fondo es la parte inconmensurable de la forma, que se separa por su falta de valor para quien percibe, el fondo es lo accesorio, lo que rodea externamente a lo importante: la figura. Por su parte, la ley de la pregnancia, correlativa a la anterior, recoge el principio fundamental de la percepción, según el cuál ésta tiende a adoptar las formas más simples posibles, desglosadas del conjunto, permitiendo a la consciencia una fácil lectura de la realidad exterior. De alguna manera la pregnancia es a nivel visual lo que el “insight” es a nivel mental. Este mecanismo permite reducir posibles ambigüedades o efectos distorsionadores, buscando siempre la forma más simple y estable; en definitiva, nos permite ver los elementos como unidades significativas y coherentes. En otras palabras, define y estructura la figura separándola del fondo, de lo accesorio.

Las teorías de la Gestalt, como corroborarán los estudios neuronales, han demostrado que el cerebro crea lo que le falta. El cerebro crea la información necesaria para completar la realidad, para presentarla como algo completo, limitado, acabado, continuo, simple, con un sentido, una dirección común,... en una imagen perfecta.

“Nuestro cerebro construye modelos del mundo y los modifica continuamente a partir de las señales que no llegan a los sentidos. (...) Éstos no son el mundo propiamente dicho, pero para nosotros tienen la misma validez. Cabría decir que nuestras percepciones son fantasías que coinciden con la realidad. Además, si no disponemos de señales sensoriales, el cerebro suple la información que falta. En los ojos hay un punto ciego donde no hay receptores de luz. Es el punto donde se juntan todas las fibras nerviosas que transportan las señales sensoriales desde la retina al cerebro (al nervio óptico), por lo que no hay sitio para receptores de luz. No somos conscientes de este punto ciego porque el cerebro se las ingenia para ir a esa parte del campo visual: utiliza la señales de la región que hay inmediatamente alrededor del punto ciego para adquirir la información que falta.”³¹⁵

En ocasiones, tanto el “insight” como la pregnancia, como las demás leyes (pues todas “operan” a la vez) también nos inducen a errores. Ilusiones que perjudican e interfieren en el acceso de la consciencia al mundo. Según la neurobiología, las ilusiones se producen por las limitaciones cerebrales o errores de filtrado de las áreas sensoriales, que transmiten errores a las áreas cerebrales encargadas de interpretar la información. Estos errores se hacen más evidentes en algunas figuras o imágenes específicas diseñadas directamente para hacer evidente la ilusión óptica. Imágenes como

315 Frith, C., (2008); op. cit. p. 171.

el “cubo doble de Necker”, “el jarrón de Rubin”, “el triángulo invisible” de Kanizsa, la “anciana-joven” (esposa-vieja), “pato-conejo”,...; (ver lámina 1).

“En la imagen podemos ver o bien un conejo o bien un pato. Descubrir ambas lecturas es fácil. Ya no lo es tanto describir lo que ocurre cuando pasamos de una interpretación a otra”³¹⁶

Algunos de estos diseños fueron estudiados por la psicología de la Gestalt. Éstos ponen en evidencia las virtudes y los defectos de la percepción, y su maleabilidad. Estimulan nuestro cerebro y juegan con nuestra percepción natural y nuestro conocimiento previo del mundo. Retan al cerebro al presentarle imágenes multiestables, ambiguas o distorsionadas, cambiando la figura por el fondo y viceversa, dando la apariencia de movimiento, componiendo perceptualmente composiciones nuevas, rompiendo su tendencia a captar las cosas de una en una,... En ocasiones lo que estas imágenes provocan es un "cortocircuito" en las relaciones normales entre el hemisferio izquierdo y el derecho. Pero también demuestran que el acto de percibir no es pasivo, sino que es nuestra consciencia la que está organizando y construyendo la percepción. E incluso nos aportan información sobre cómo opera la consciencia más allá del ámbito de la visión, en los sonidos, los gustos, las emociones o los recuerdos. Las ilusiones ópticas, como las obras de arte, como la vida misma, suponen un laberinto donde la consciencia se abre y se cierra; se pierde y se encuentra por partes iguales. En ellas los sentidos se multiplican como un bucle o una espiral que proyectara a la consciencia hacia el infinito.

Así, como decimos, en la percepción influyen las sensaciones: las ilusiones visuales revelan el modo en que el cerebro construye modelos a imitación de la realidad...

“(El cubo de Necker...) Tiene dos posibles versiones tridimensionales. El cerebro pasa aleatoriamente de una a otra en sus continuos intentos de hallar un mejor encaje para las señales sensoriales.”³¹⁷

...Pero también los recuerdos: las ilusiones ópticas ponen en evidencia cómo afectan las expectativas que tiene nuestra consciencia sobre las cosas en la forma en que las percibimos. Es decir, en nuestra percepción no sólo está determinada por la información que nos llega de los sentidos, sino también por el conocimiento previo que tengamos del mundo. Este conocimiento previo hace posible las predicciones.

316 Gombrich, E.H.; Arte e Ilusión, un estudio sobre la psicología de la representación pictórica (1982); citado en Kandel, E.R.; La era del inconsciente (2013), op. cit. p. 236.

317 Frith, C., (2008); op. cit. p. 174

*"Puedo valerme de un mapa para predecir cuánto tiempo tardaré en hacer un viaje sin tener que hacerlo realmente. Puedo pasar un podómetro por el mapa simulando el viaje real y leer el número de kilómetros. Mi cerebro contiene muchos mapas y modelos así que utiliza para hacer predicciones y simular acciones (...) En mi cerebro, la percepción depende de creencias previas. No es un proceso lineal como el que genera una imagen en una fotografía o en una pantalla de televisión. Para mi cerebro la percepción es un bucle. En una versión lineal de la percepción, la energía en forma de luz u ondas sonoras llega a los sentidos, y de algún modo el cerebro traduce y clasifica estas indicaciones sobre el mundo exterior en objetos colocados en ciertas posiciones en el espacio.(...) Un cerebro que utiliza la predicción funciona casi al revés. Cuando percibimos algo, empezamos realmente en el interior: una creencia previa, que es un modelo del mundo en el que hay objetos en determinadas posiciones en el espacio. Mediante este modelo, mi cerebro puede predecir qué señales van a recibir mis ojos y mis oídos. Estas predicciones se comparan con las señales reales; y desde luego hay errores. Mi cerebro da la bienvenida a estos errores, pues le enseñan a percibir (...) La naturaleza de los errores revela al cerebro como confeccionar un mejor modelo del mundo. (...) Por lo general, bastará unos cuantos ciclos en el bucle, lo que para el cerebro acaso supongan sólo cien milisegundos."*³¹⁸

Esto es, las ilusiones ópticas nos enseñan el carácter valorativo del cerebro. La inclinación de la consciencia por preferir unas cosas (figuras) y desechar otras (fondo).

*"El problema es que hay dos cubos posibles. En uno o la cara delantera está arriba a la derecha, y en el otro abajo a la izquierda. No tenemos motivos para preferir una versión a la otra, por lo que nuestra percepción pasa espontáneamente de un posible cubo al otro. Figuras todavía más complejas, como el jarrón de Rubin o la esposa/suegra, ponen de manifiesto algunas inversiones espontáneas de una percepción a otra, nuevamente porque ambas imágenes son verosímiles por igual. El hecho de que nuestro cerebro dé esta clase de respuesta a figuras ambiguas es una prueba más de que es una máquina (...) Que descubre lo que hay en el mundo haciendo predicciones impulsando las causas de las sensaciones."*³¹⁹

Así, ¿qué va antes, la experiencia o el conocimiento previo? ¿Son innatas las leyes de la Gestalt o responden a patrones imitativos? Ambas son verdad, la respuesta al dilema entre el huevo y la gallina es un bucle continuo. Es decir, la percepción es una mezcla (un cruce, un simulacro,...) entre la memoria (previsión) y los sentidos (sensación), que da lugar a una terceridad (predicción).

318 Frith, C., (2008); op. cit. p. 161.

319 Frith, C., (2008); op. cit. p. 169-170.

La experiencia, sobre todo en los primeros años de vida, modula el conocimiento previo que ayuda al cerebro a percibir. Por lo tanto, la memoria y la evolución han incorporado en el cerebro una hipótesis previa sobre cómo es el mundo. La memoria y la evolución dotan al cerebro del conocimiento o previo necesario para la percepción, incorporan, por así decirlo, una hipótesis previa sobre el mundo. Esta hipótesis varía en función de las experiencias. De este modo, el bucle perceptivo está en continuo proceso de aprendizaje. La evolución y la memoria actualizan la información. Aparte de la evolución propia de cada individuo, la evolución general del cerebro humano, tras millones de años, ha logrado "cablear" fuertemente las conexiones neuronales que han perfeccionado nuestra percepción.

“Si el cerebro tienen un conocimiento previo erróneo, nuestra percepción será falsa. Mediante tecnologías modernas podemos elaborar muchas imágenes originales que el cerebro no está concebido para comprender. No podemos evitar tener percepciones falsas de esas imágenes.”³²⁰

La idea según la cuál el cerebro / consciencia necesita tener una idea preconcebida de algo para poder comprenderlo no pertenece a la neurobiología moderna, sino a Platón, y aún antes a la filosofía pitagórica, los misterios órficos o los cultos a Apolo. Como se sabido, para Platón conocer es recordar, esto es, vincular el alma una cosa del mundo sensible con su idea originaria e ideal del mundo inteligible, realidad que el alma “vivió” antes de su existencia corpórea.

El pensamiento que opera en los diálogos platónicos en ocasiones es similar al que opera en los artistas cuando elaboran su “ilusiones ópticas”. Nos referimos al tipo de pensamiento opuesto al que se queda “atascado” ante una de las imágenes antes mencionada. Un pensamiento que no funciona exclusivamente de forma lógica, sino también analógica; interpretando relaciones sincrónicas y no sólo determinando relaciones “causa-efecto”. El pensamiento “artístico” elabora un síntesis entre hemisferios cerebrales: el hemisferio derecho, el somático, el relativo al “cuerpo” y al espacio, la comunión de “mí” con las cosas, cuyo contacto con la realidad es más directo; y el izquierdo, el analítico, el relativo al “logos” y al tiempo, cuyo contacto con la realidad tiende a la separación de ésta respecto a la consciencia, es decir, tiende a la individuación del “ego”. ¿Cómo, qué elabora esas síntesis, ese acceso evolutivo a otros niveles de consciencia? ¿El cerebro posterior, el cerebelo, el neocórtex?

En una ilusión óptica no hay ninguna “causa-efecto” por esclarecer, sino una simultaneidad a contemplar. Lo que ocurre es que eso es imposible, la mente debe decantarse por una u otra, no

320Frith, C., (2008); op. cit. p. 165.

puede ver las dos figuras a la vez.

*“Lo que ocurre es que vemos la imagen ambigua y entonces, basándonos en nuestras expectativas de experiencias anteriores, inferimos de forma inconsciente que se trata de un conejo o de un pato. Es el proceso descendente de verificación de hipótesis descrito por Helmholtz. Una hipótesis satisfactoria sobre la imagen, una vez formulada, no sólo explica la información visual sino que, además, excluye otras alternativas. De modo que, una vez asignada la imagen al pato, nos quedamos con la hipótesis del pato, y la hipótesis del conejo deja de estar sobre la mesa, por decirlo así. La razón de que ambas percepciones se excluyan recíprocamente es que cuando hay una imagen dominante, no deja nada por explicar; la ambigüedad desaparece. El dibujo es o bien un pato o un conejo, pero nunca las dos cosas.”*³²¹

Esta forma de observar, de pensar, de percibir, está más cercana también a las actividades inconscientes. Cartografías de la psique hay varias y por el momento es imposible determinar cuál es la “correcta”; son conjeturas en ocasiones dispuestas a las preferencias del lector. El modelo freudiano establece tres “capas”: lo consciente, lo pre-consciente y lo inconsciente; y también “yo”, “ello” y “super-yo”. El modelo lacaniano recoge el freudiano, pero subdivide el inconsciente en tres registros: lo simbólico, lo real y lo imaginario. El modelo junguiano, tres capas de nuevo: lo consciente, el inconsciente personal y lo inconsciente colectivo. Nosotros, partiendo de varias hipótesis y modelos (en realidad no podríamos determinar con exactitud las fuentes, pero como venimos diciendo bebemos del psicoanálisis junguiano, del pensamiento simbólico, de las filosofías hinduistas y orientales,...; así como de los aportes de las ciencias naturales, como tanto nos gusta hacer a los filósofos. Tenemos nuestra opinión aunque hallamos olvidado la fuente exacta de nuestras razones...

“Desde que conozco mejor el cuerpo, dijo Zaratustra a uno de sus discípulos - el espíritu no es ya para mí más que un modo de expresarse; y todo lo ‘imperecedero’ - es también sólo un símbolo».

«Esto ya te lo he oído decir otra vez, respondió el discípulo; y entonces añadiste: “mas los poetas mienten demasiado?” ¿Por qué dijiste que los poetas mienten demasiado?»

«¿Por qué?, dijo Zaratustra. ¿Preguntas por qué? No soy yo de esos a quienes sea lícito preguntarles por su porqué. ¿Es que mi experiencia vital es de ayer? Hace ya mucho tiempo que viví las razones de mis opiniones.

¿No tendría yo que ser un tonel de memoria si quisiera tener conmigo también mis razones? Ya

321 Kandel, E.R.; La era del inconsciente (2013); op. cit. p. 236.

me resulta demasiado incluso el retener mis opiniones; y más de un pájaro se escapa volando. A veces encuentro también en mi palomar un animal que ha venido volando y que me es extraño, y que tiembla cuando pongo mi mano sobre él.

Sin embargo, ¿qué te dijo en otro tiempo Zaratustra? ¿Qué los poetas mienten demasiado? - Mas también Zaratustra es un poeta.”³²²

...No son postulados empíricos, sino teorías que operan al mismo nivel del objeto de estudio que intentan resolver), hemos considerado que la consciencia podría dividirse en tres capas o niveles: lo consciente, lo inconsciente y lo supra-consciente. Más lo importante de momento no es esta topografía, sino como decíamos el pensamiento mítico, mejor llamémosle “mágico” o directamente “simbólico”, que opera a través de los artistas cuando crean sus ilusiones ópticas y a través de Platón cuando se sirve del mito en sus diálogos.

En resumen, consideramos que las imágenes artísticas son elaboradas desde el inconsciente o subconsciente, subvirtiéndolo consciente y llevando el pensamiento hacia lo supra-consciente. Tal pensamiento simbólico genera ideas e imágenes que carecen de una fundamentación lógica. Establece relaciones "causa-efecto" por intuición, carentes de justificación empírica. El pensamiento simbólico proyecta "realidades" de la consciencia a la "realidad" de las cosas, en un movimiento translógico que dota de vida, y sentido, a lo inerte o inanimado. Esta es la "lógica" o "supra-lógica" que hizo posible los mitos y las religiones, los ritos y las celebraciones litúrgicas.

Este pensamiento nace como una intuición y se fortalece por la fe, por la creencia y la "verdad interior" de que la realidad exterior realmente “funciona” así. No es una cuestión religiosa, se trata de una esencialidad que hacemos posible cotidianamente. Puede que esta estrategia perceptiva de la consciencia sea tildada de ilusoria o superstición, pero es la que posibilita la relación más importante que la consciencia va a establecer con el mundo: darle un sentido, un fundamento.

*“Lo que aparece a la mente es siempre una percepción”; “la mente solo tiene certeza de sus percepciones”; “los únicos contenidos del conocimiento son las percepciones”.*³²³

Por lo tanto, la razón no conoce la realidad exterior, sino únicamente nuestras percepciones, que son fenómenos aislados. Así, el conocimiento racional no es certero, sino probable, basado en una especie de confianza que nuestra consciencia deposita en el mundo. La ligazón entre lo que “es”

322 Nietzsche, F.; Así habló Zaratustra, un libro para todos y para nadie (1883), ed. Alianza, Madrid, 2006; p. 193 (“De los poetas”).

323 Hume, D.; Tratado acerca de la naturaleza humana; op. cit. I, 4,2 (“Del escepticismo en relación con los sentidos”).

(el agua hierve a 100 grados) y lo que “debe ser” (el agua *siempre* hierve a 100 grados) supone un acto de fe, un salto de lo empírico a otro nivel, la consciencia, por estar dirigida intencionalmente a las cosas, nos obliga a ir más allá de la lógica. La razón sería incapaz de extraer por sí sola esta conclusión. Por suerte, la vida y el sentido común siempre se impondrán a las conclusiones escépticas del intelecto. Pues el sentido común nos dice que aunque no podamos asegurar la existencia de objetos al margen de nuestras percepciones no significa que el sujeto quede encerrado en sus propias representaciones.

La fe y la intuición, son, por lo tanto, estrategias cruciales en el desarrollo de la consciencia infantil; posibilitan al niño darle un sentido al mundo, un fundamento. También lo fue, durante siglos, en el desarrollo “infantil” del arte y la ciencia, en el arte rupestre y en la filosofía arcaica; esto es, en el desarrollo de la vivencia de la consciencia consigo misma. Y, como se trata de algo connatural a ella, continúa siéndolo en el actual desarrollo de la consciencia “madura”.

Como decíamos este pensamiento parte desde la analogía, y no la “logía” o la “lógica”. Es decir, de relacionar distintos sucesos de manera acausal, simultáneamente, para después subvertir los patrones de la lógica hacia estados superiores de consciencia, como sucede en los delirios extáticos o los éxtasis creativos. Estas analogías son posibles gracias a las sensaciones que nos aporta principalmente nuestro hemisferio derecho; cuanto menos interfiera lo “lógico” en esta primera “captura” analógica, más rico será el caudal informativo; más cualitativamente rico (pues lo “cualitativo” es lo propio de este hemisferio, mientras que lo “cuantitativo” es lo propio del hemisferio analítico).

Sabemos que nuestra terminología no supera las exigencias de identidad de una lectura analítica (faltan datos objetivos, filiaciones empíricas, estadísticas, resultados,...), pero lo que ocurre es que no estamos reflexionando de manera analítica, estamos intentando que el hemisferio somático “aparezca”, de alguna manera, en estas líneas. Y, por lo tanto, sólo podrán ser “traducidas” o asimiladas por otra consciencia que opere a su mismo nivel; sencillamente que se deje guiar por su inconsciente, por su intuición y su “verdad interior”; del mismo modo que ocurre en la literatura, sólo que esto no es un texto literario.

Esta “verdad interior”, como decía Platón y corrobora la neurobiología, está compuesta de vivencias sensoriales y recuerdos. En ese cruce entre lo “analítico” y lo “somático”, la síntesis del pensamiento simbólico establece correlaciones y analogías entre intuiciones “puras” (a la manera kantiana, sin origen empírico) y vivencias “reales”. De tal modo que figuras geométricas abstractas son esencial e intrínsecamente ligadas a realidades empíricas: un cuadrado puede ser la viva imagen de lo masculino, el espíritu y el cielo; un círculo la viva imagen de lo femenino, el cuerpo y la tierra; y un triángulo, la terceridad, lo humano integral, lo andrógino o hermafrodito (ver lámina 1),

la síntesis de "tierra" y "cielo". Esto sólo ocurre a nivel de la supra-consciencia, liberada la consciencia de las férreas ataduras “logodogmáticas”. Algo tan infrecuente en nuestra cultura, como vinculado a “estadios” inmaduros y antropomórficos de la razón, es decir, ridículos e inferiores. Tal es la hipocresía de una cultura que sigue viviendo de emociones artísticas (¿cómo no hacerlo!) pero negándoles su auténtica naturaleza.

Así, siguiendo esta "analógica", este “pensamiento mágico”, la consciencia establece de manera natural relaciones sincrónicas (atribución de un vínculo entre dos o varios sucesos "aparentemente" inconexos; como sucede en el "I Ching" o en las "cartas astrales"), sinestésicas (atribución de una sensación a un sentido que "aparentemente" no le corresponde; ver lámina 1), supersticiones (atribución de un efecto mágico a un objeto o un acto cualquiera), prejuicios (atribución de una cualidad a una realidad aún no vivida), espejismos (atribución de realidad a un hecho que no ha existido), la telepatía (atribución de un pensamiento a una mente externa),... e intenta plasmarlas en imágenes, como vivencias que hubieran de adquirir realidad, materialidad; como sucede tanto en un poema como en una compleja fórmula matemática, ambos realizados desde estadios superiores de consciencia, donde el cruce entre lo analítico y lo somático alcanza su mayor expresión.



Lámina - 1, Ilusiones ópticas; en filas, de arriba a abajo: 1) Espiral hacia el infinito, 2) cubo “doble” de L.A. Necker (1832), 3) Arcimboldo “Vertemnus / Rudolf II” (1590); 4) anciana-joven (suegra-esposa), 5) copa o jarrón de Rubin, 6) “puntos simpáticos”; 7) flores “en movimiento”, 8) Triángulo “invisible” de G. Kanizsa (1950) 9) laberinto “donde la consciencia se pierde y se encuentra, y del que sólo sale volando”; 10) “tres” tubos, 11) estrellas “sinestésicas” (¿cuál es “Kika” y cuál es “Buba”?), 12) elefante “patudo”; 13) escaleras de Escher, 14) Pato-conejo de J. Jastrow (1892), 15) hombre (“*si te enamoro bonito, sepas que soy hermafrodito*”) y mujer (“*lo que es en mí vanidad, vuelto, muestra gravedad*”).

3) El arte prehistórico (imágenes para la evolución):

“18.7 La escritura pictográfica tuvo mucho de simbólica. De pintar un caballo se pasó a metamorfosear con atributos equinos aquellos que habían demostrado cualidades especiales como la velocidad o la resistencia. Del caballo con cabeza humana se pasó a grabar un rostro o una característica como la huella de un casco con las ondas de las crines. Esta capacidad simbólica de llegar a sintetizar en un rasgo las características zoológicas, morfológicas o de fenómenos relacionados con la naturaleza adquiere caracteres de un verdadero lenguaje con varios niveles paralelos de lectura, y quizá su principal cualidad sea que pueden ser percibidos más de un escalón de comprensión al mismo tiempo. La utilización de los sentidos hacia formas de consciencia que despiertan emociones paralelas es una de las fuentes de la poesía y el arte, y nace ligada al gráfico, al rasgo, al símbolo, al movimiento y la la necesidad mágica de vivir realidades en soñadas.”³²⁴

Lo analógico se caracteriza por un contacto emotivo con las cosas (el tacto, los afectos, motivaciones, sentimientos, relaciones sociales,...), mientras lo lógico se caracteriza por un contacto cognitivo (memoria, atención, inteligencia, lenguaje,...). Y, como decíamos, el pensamiento "mágico", a diferencia del pensamiento "científico", no distingue la correlación de la causalidad; para el cuerpo, lo "análogo" es como lo "lógico" para la razón: una verdad necesaria.

En la "infancia" del ser humano y de la razón, como decíamos, el pensamiento basado en correlaciones y analogías (aunque luego una síntesis supra-consciente lo lleve más allá) tiene un papel preponderante a la hora de formar para la consciencia una imagen del mundo, fundamentada, "con sentido". De esta primera relación se nutren las proyecciones religiosas de todas las culturas. Siendo religión y magia dos caras de un único sistema. De ahí que los ritos religiosos, como las oraciones los sacrificios, estén unidos con enorme frecuencia a actos mágicos. Pero además es muy probable, como parecen indicar las pinturas rupestres, que las representaciones artísticas también formarán parte de esos rituales mágico-religiosos. Como una estrategia de la consciencia por "hacer real" lo real, por representar lo invisible y lo imposible a la vista, pero de algún modo visible y posible para la percepción. Las primeras explicaciones que "necesitaban" hacerse el hombre y la mujer primitivos era sobre las sensaciones e incertidumbres de su alma; y los fenómenos naturales del mundo exterior fueron la respuesta a ello.

"El hombre primitivo tiene en principio poco interés en obtener una explicación objetiva de las

³²⁴Pérez de Carrera, E. (2004); op. cit. p. 259-260.

cosas evidentes, y en cambio siente una imperiosa necesidad, mejor dicho su alma inconsciente tiene una urgencia inaplazable por asimilar toda la experiencia sensorial exterior al acontecer anímico (...) Toda observación exterior tiene que ser a su vez un hecho anímico, es decir, persona de representar en su recorrido el destino de un Dios o de un héroe que, en el fondo, no habita en otro lugar que en la psique del hombre. Todos los fenómenos naturales mitificados, como el invierno y el verano, las fases de la luna, los periodos de la lluvia, etc. Está muy lejos de ser alegorías de esas experiencias objetivas, sino que son, antes bien, expresiones simbólicas del drama interior e inconsciente del alma, un drama que a través de la proyección, de su reflejo en los fenómenos de la naturaleza, si vuelve a previsible para la conciencia humana (...) La proyección es tan completa que han sido necesarios varios milenios de civilización para separarla, siquiera en cierta medida, del objeto exterior.”³²⁵

Arte y religión comparten una larga historia en común. Ambas son puertas de acceso a los misterios irracionales de la naturaleza. Esta pequeña historia del arte que estamos relatando es también la historia de la relación de la consciencia consigo misma; de su adecuación, o adaptación, con la realidad exterior; de un modo similar a como lo intuyó y pensó Jung, y otros con anterioridad. El arte expresa las ideas de la consciencia de una manera inmediata, en conexión con un material dado a los sentidos. Ese material sensible está atravesando por nociones y significados internos, por símbolos que muestran la vivacidad atemporal de esa relación. Esa fusión de ideas con el material sensible, propiedad característica de la obra de arte, es llevada a cabo por la imaginación, que opera inconsciente o intuitivamente, y no por aplicación de reglas o fórmulas; creando así representaciones lo “lógico” se cruza con lo “analógico”. Es la método por el que la consciencia logra acceder a las verdades místicas.

"El arte separa la verdad de las formas ilusorias engañosas de este mundo imperfecto y basto, para revestirla de una forma más elevada y pura, creada por el espíritu mismo. Así, muy lejos de ser simples apariencias puramente ilusorias, las formas del arte encierra más realidad y verdad, que las existencias fenomenales del mundo real. El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia (...) Es la manifestación más alta, la expresión última y absoluta en que la verdad se revela espíritu. Por lo mismo que está obligado a revestir sus concepciones de una forma sensible, su esfera es limitada: no pueden alcanzar más que un grado de la verdad (...) El espíritu tiene la facultad de considerarse a sí mismo, de tomar también como objeto de estudio a sí mismo y a todo lo que surge de su propia actividad; porque

325 Jung, C.; Los arquetipos y lo inconsciente colectivo (2002); op. cit. La vivencia simbólica del mundo irá perdiendo fuerza paulatinamente; con la frase final Jung se refiere al nacimiento de la ciencia moderna y la aparición de la consciencia positiva.

*pensar constituye la esencia del espíritu. (...) el arte y sus obras, como creación del espíritu, son a la vez de naturaleza espiritual.”*³²⁶

La obra de arte no es un producto natural sino una creación de la actividad humana, pero destinada a aparecer a la consciencia como una “cosa” más de la naturaleza. Según Hegel, la obra es creada esencialmente para la aprehensión por parte de la consciencia, del "espíritu". En la obra estética la doble vertiente, contenido-significado y expresión-apariencia, es sintetizada como si se tratara de un terceridad integradora. El origen del arte está en la necesidad de la consciencia por reflexionar sobre sí misma, pero es una reflexión práctica, como una tendencia que le impulsa a desarrollarse en el exterior. Por lo tanto, el arte no es un capricho sino una necesidad. El arte crea intencionadamente imágenes destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad tras formas sensibles. Así, esta capacidad creativa es innata, la imaginación es un don natural, cuyo fin es la creación de imágenes bellas, con “buena forma”.

¿Cuál sería entonces el fin del arte? el fin del arte es el perfeccionamiento del espíritu, su liberación hacia estadios evolutivos más elevados; su transformación. Como dijo Hegel,

*“la finalidad del arte es la belleza”*³²⁷,

pero hay que entenderla más allá de modas, al margen de definiciones históricas o culturales; quizá no habría que llamar a eso “belleza”, sino “plenitud”. El fin del arte es hacer posible la plenitud de la consciencia. Cuando contemplamos/sentimos la “belleza” nuestro espíritu se siente pleno, tranquilo y puro, elevado por encima de la esfera habitual de los pensamientos, integrado en el “Todo”. La belleza artística inclina a la consciencia “a las resoluciones nobles y las acciones generosas”³²⁸. La libera de lo circunstancial y la inclina hacia un mundo mejor; la transforma, la lleva, por oposición, por negación dialéctica, del “ser” al deber “ser”:

“La filosofía nos enseña que todas las propiedades del espíritu existen sólo mediante la libertad, que todas son simples medios para la libertad, que todos buscan y producen la libertad (...) Cuando el espíritu tiende a su centro tiene perfeccionar su libertad; y esta tendencia le es esencial. Cuando se dice en efecto que el espíritu es, esto tiene, ante todo, el sentido de que es algo acabado. Pero es algo activo. La actividad de su esencia; es su propio producto; y así de su comienzo y también su término. Su libertad no consiste en un ser inmóvil, sino en una continua negación de lo que amenaza negar la libertad. Producirse, hacerse objeto

326 Hegel, G.W.F.; Estética, ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1954, p. 91-94.

327 Ibíd., p. 101.

328 Ibíd.

de sí mismo, saber de sí, es la tarea del espíritu. De este modo el espíritu existe por sí mismo. Las cosas naturales no existen para sí mismas; por eso no son libres. Y el espíritu se produce realizar según su saber de sí mismo; procura que lo que sabe pesimismo se ha realizado también. Así, todo se reduce la conciencia que el espíritu tiene de sí propio. Es muy distinto que el espíritu sepa que es libre o que no lo sepa. Pues si no lo sabe, es esclavo y está contento con su esclavitud, sin saber qué ésta no es justa. La sensación de la libertad es lo único que hace libre al espíritu, aunque éste es siempre libre en sí y por sí."³²⁹

La plenitud ha de ser liberada. La consciencia hallaba en estos rituales artísticos, de un modo parecido como sigue y seguirá sucediendo, un método para liberarse y "aclarar" sus ideas, es decir, sacarlas a la luz para poder verlas y transformarlas; y no sólo pensarlas. Para lograr esa liberación, el alma ha de vérselas con lo inconsciente y eso da terror, pues en parte, ese viaje supone perder la conciencia de uno mismo.

*"Por eso la humanidad se ha esforzado siempre por afianzar la consciencia. Ésa era la finalidad de los ritos, de las representaciones colectivas, de los dogmas (...) El rito primitivo consiste en expulsar espíritus malignos, purificar y "producir analógicamente", es decir, por la magia, un acontecer beneficioso. Primitiva o no, la humanidad está siempre en los límites de esas cosas que ella hace siempre y sin embargo no domina"*³³⁰

Recordemos que el pensamiento previo a las imágenes consiste en una serie de fuerzas, vibraciones, intensidades que luchan por encontrar su imagen; su "buena forma" como diría la psicología de la Gestalt. La consciencia, desde su dimensión "analítica" se ha esforzado por afianzar esa "buena forma" en la representación. Así, la expresión de la consciencia (artística, lingüística, científica, emotiva,...) es un cruce de todas las experiencias humanas: alegría, miedo, asombro, incertidumbre, amor, conocimiento, ... En su mayoría ligadas a la supervivencia y a la superación, tanto individual como grupal. Pero en estas expresiones, la consciencia no sólo vehicula lo humano, sino también el resto de cosas: cosas de la naturaleza (la luna, el sol, los ríos, los árboles,...), cosas animales (los caballos, los jabalíes, las vacas, los felinos,...), cosas de la cultura (los utensilios, las armas, la ropa,...),...

Es decir, tanto vivencias invisibles como cosas visibles. Tanto realidades "abstractas" como realidades "figurativas". En las representaciones del arte rupestre vemos perfectamente cómo opera el pensamiento mágico. Esas pinturas son un cruce entre la abstracción y la figuración que

329 Hegel, G.W.F.; Lecciones sobre la filosofía de la historia universal; op. cit., p. 63.

330 Jung, C.; Los arquetipos y lo inconsciente colectivo (2002); op. cit.

facilitaban a la consciencia una interpretación de las "cosas"; esto es, darles un sentido, fundamentar el universo. Cada nueva pintura suponía la asimilación de un territorio de la vida por parte de la consciencia: una mano, un cuerpo, el sol, la luna, un árbol, un animal, otro, y otra cosa, y luego otra, y así, hasta ir "nombrando" cada cosa, haciéndola visible; incluyendo, poco a poco, nuevas imágenes en su almacén imaginario. Una mano, un humano, un animal,... ¿pero de dónde surgen las figuras geométricas? Según la filosofía simbólica e idealista, son figuras mentales innatas; para nosotros, agnósticos, tienen una difícil ubicación. En cualquier caso todas crean las condiciones para un universo posible, coherente, cercano; ganándole terreno al caos. Esas imágenes constituyen las primeras síntesis simbólicas conocidas. Y, dado el salto evolutivo que suponen, sin duda fueron configuradas desde un estado de supra-consciencia³³¹.

Gracias a la representación las cosas se liberaban de la realidad y se hacían visibles a la consciencia, al ojo del alma. Las pictografías policromadas, los motivos geométricos, los principios gestálticos de orden, equilibrio, simetría, continuidad, cerramiento, dirección común, fondo/figura, ... ya estaban allí el "insight" y la "pregnancia"; la "buena forma". Pero también los principios visuales ("pre-cinematográficos"³³²) del movimiento, la representación de una naturaleza viva y dinámica. Como tal, la representación no puede ser realista, sino tan irreal como la propia naturaleza. La consciencia deviene "cosa en sí".

*"No se trata ni de producir una copia de la realidad, ni de mostrar lo que queda tras la renuncia a copiarla, sino de revelar a través de lo visible una dimensión escondida de lo real: en los cuadros de Bacon, el mundo renace a través de formas que son directamente sensibles. Se trata de plantearse la "reproducción" en un sentido genuino por el que se elude el proceso de copia para producir de nuevo, para crear formas que pueden considerarse, a su manera, naturales."*³³³

Para hacer de la obra un objeto de la naturaleza, el arte se mezclaba con los rituales chamánicos, las alienaciones, las posesiones y los devenires (ser-animal, capturar su energía y su cuerpo; ser-tribu, todos a una, ser la caza y la flecha; la naturaleza y la espiral...). Ilusiones ópticas, "visiones visionarias", ver más allá de la visión: ver el ciclo de la vida, el feto en el vientre de su

331 Pérez de Carrera, E.; 49 Respuestas a la aventura del pensamiento, ed. Fundación Argos, Madrid, 2004.

332 Azéma, M.; La Préhistoire du cinéma, Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe, ed. Errance, 2012, con DVD (<http://www.lebloug.fr/la-prehistoire-du-cinema-marc-azema-insane-lectures-8/>). Véase también, <http://www.quo.es/ciencia/el-cine-len-la-prehistoria>. "Demuestra que los primeros artistas de la humanidad ya eran conscientes de que transmitir la sensación de movimiento era esencial para recrear la realidad, y que, además, sabían cómo hacerlo" (<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cineprecine.htm>).

333 Català, J. M.; La imagen compleja, ed. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 37. Begoña González Cuesta: No ver para ver: el "fuera de campo" como forma de pensamiento audiovisual; en Torregrosa Puig, M. (Coord); (2010); op. cit., p. 141-142.

madre o la infinitud del universo dentro de una pupila (ver lámina 2³³⁴).

*“La pintura da a ver la presencia, directamente. Gracias a los colores y a las líneas, y inviste el ojo. Pero ella, al ojo, no lo trata como un órgano fijo. Liberando a las líneas y a los colores de la representación, liberar al mismo tiempo al ojo de su pertenencia al organismo, lo libera de su carácter de órgano fijo y cualificado: el ojo se convierte virtualmente en el órgano indeterminado polivalente, que ve el cuerpo sin órganos, es decir, la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones (el cuadro respira...). Es la doble definición de la pintura: subjetivamente inviste nuestro ojo, que deja de ser orgánico para convertirse en órgano polivalente y transitorio; objetivamente, alza ante nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno hace por lo otro: la pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será el órgano destinado de esa presencia.”*³³⁵

El ojo hace posible la visión y el alma lo visionario. Esta “supra-visión” no es posible sin una síntesis de “supra-consciencia” capaz de integrar y llevar más allá las experiencias emotivas y las informaciones cognitivas. Vemos en estas representaciones rupestres los rasgos del pensamiento simbólico, la adecuación del universo a los parámetros antropomórficos de la consciencia.

Como hemos comentado anteriormente, la consciencia opera realizando un salto cognitivo del "ser" de la percepción sensible al "deber ser" de la lógica causal. Es un salto por el que lo probable aparece como seguro. Es un simple acto de sentido común, pero también de fe en el mundo, en la buena forma/gestalt del mundo. Como dijimos antes, la teoría de la gestalt ha demostrado que la percepción es un cruce entre los sentidos (hemisferio derecho) y la memoria (hemisferio izquierdo), cuya finalidad es organizar las sensaciones para elaborar predicciones que faciliten la adecuación de la consciencia con el mundo y favorezcan las posibilidades de supervivencia. Así, la memoria y la evolución han ido incorporando en el cerebro una hipótesis previa sobre cómo es el mundo. En esta labor, representaciones como las del arte rupestre fueron determinantes.

Pero además de tener un conocimiento previo, la consciencia, como ya comprobamos analizando las ilusiones ópticas, lleva más allá esa síntesis, la “buena forma” no sólo es “pregnante”, o dicho de otro modo, en su “pregnancia” está incluida un sentido, una direccionalidad de las cosas. Es decir, para percibir el cerebro necesita predecir. Esto es, no sólo generar una imagen "correcta" de lo que hay ahí fuera, sino también una imagen "correcta" de cómo funciona lo que hay ahí fuera. Dicho de otro modo, la consciencia, igual que el cuerpo, también ha evolucionado, ha

334 Fuentes: <http://chileprecolombino.cl/arte/arte-rupestre/los-petroglifos-de-kalina/>;
<http://www.rupestreweb.info/chiriqui.html>; <http://www.monografias.com/trabajos915/arte-rupestre-estilo/arte-rupestre-estilo.shtml>;
<http://www.monografias.com/trabajos915/arte-rupestre-estilo/arte-rupestre-estilo.shtml>;

335 Deleuze, G.; Francis Bacon, lógica de la sensación, ed. Arena libros, Madrid, 2009.

aumentado su capacidad predictiva. En esta combinatoria imaginativa coexisten vivencias pasadas y experiencias futuras en un mismo presente:

*“Mi cerebro escudriña el mundo exterior mediante la construcción de modelos de ese mundo. Estos modelos no son arbitrarios. Se ajustan para proporcionar las mejores predicciones posibles de mis sensaciones a medida que actuó en el mundo. Pero no soy consciente de este mecanismo complejo. Así, ¿de qué soy consciente? Mi percepción no es el mundo, sino del modelo creado por mi cerebro. Lo que percibo no son las burdas y ambiguas indicaciones que, desde el mundo exterior, inciden en mis ojos, dedos y oídos. Percibo algo mucho más copioso: una imagen que combina todas esas señales rudimentarias con una profusión de experiencias pasadas. Mi percepción es una predicción de lo que debería haber ahí fuera. Y la acción verifica continuamente está predicción.”*³³⁶

La consciencia /cerebro ha hecho de la percepción una técnica de adaptación para obtener más posibilidades de supervivencia. Percibir es adelantarse a la visión. De manera inconsciente, la consciencia sabe lo que ocurrirá o podría ocurrir. Las imágenes nos aportan una visión del mundo de hoy y del mañana. La función social del arte reside en poner esos conocimientos en común.

Cuando una consciencia pre-histórica se representaba el mundo, en esa imagen se cruzaba lo lógico con lo analógico, lo racional con lo emotivo, pero también el pasado con el futuro, en el “ser” de esa representación, en la identidad simulada de esa imagen, se cruzaban también el “fue” con el “deber ser”, el conocimiento previo con el “funcionamiento” futuro, la previsión con la predicción. Las pinturas prehistóricas eran arte y ciencia, expresión artística y una ley de la naturaleza.

336 Frith, C., (2008); op. cit. p. 167.

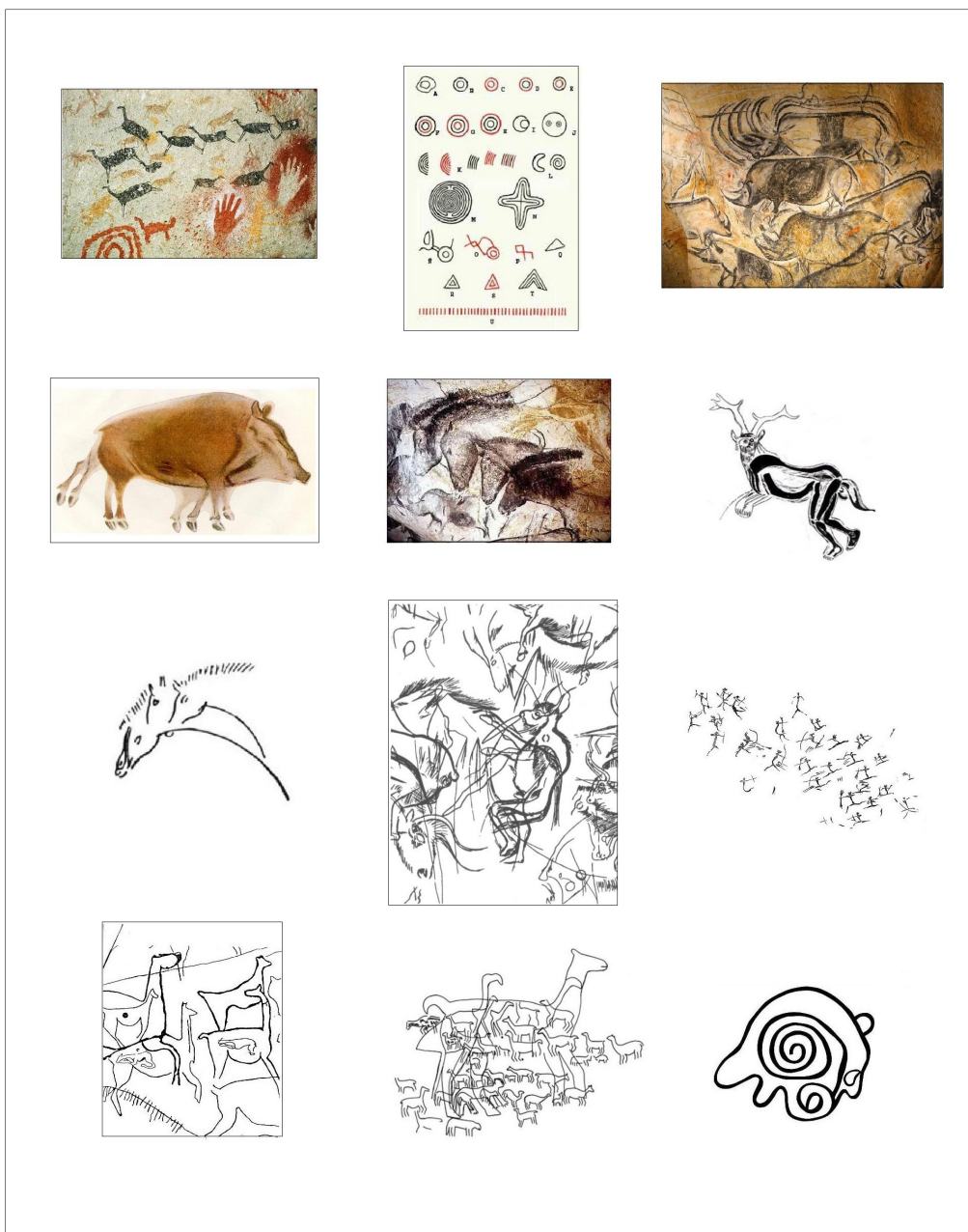


Lámina 2 - Arte rupestre; en filas, de arriba a abajo: 1) Pictografía policromada con círculos concéntricos, animales, manos y líneas ("Serra da Capivara", Brasil, 45.000 a.c.), 2) Motivos geométricos pictografiados, de líneas concéntricas y excéntricas basados en el equilibrio radial (control de atracciones opuestas alrededor de un punto medio) y la simetría bilateral (Punta del este, Cuba, 35.000 a.c.), 3) rinoceronte "en movimiento" (Cueva Chauvet, Ardèche, Francia, 35.000 a.c.); 4) Jabalí "en movimiento" (Cuevas de Altamira, Cantabria, España, 35.000- 13.000 a. c.), 5) Caballos (Cuevas de Pech-Merle, Francia, 25.000 a.c.), 6) Teriántropo (mitad hombre, mitad bestia) posible figura de chamán (Cuevas de Lascaux, Dordoña, Francia, 17.000 mil a. c.); 7) caballo "en movimiento" (Cuevas de Lascaux, Dordoña, Francia, 17.000 mil a. c.), 8) otra pintura de un Teriántropo, a modo de "minotauro", en medio de una multitud de bisontes, caballos y rinocerontes (cueva de "Les Trois Frères," Montesquieu-Avantès, Francia, 17.000 – 10.000 a.c.), 9) escena bélica (barranco de "Les Dogues", Castellón, Valencia, 6000- 1500 a.C.); 10) Cierva embarazada con "visión" del feto, petroglifos de Kalina (Chile, 2.500- 1.600 a.c.), 11) grupo naturalista: camélidos, aves y felinos (yuxtaposición de petroglifos y pictograbados realizados por grupos de tránsito (Quebrada de Quesala, Chile; 1.000 a.c. - 900 d.c.), y 12) "ojo-caracola-espiral" (Petroglifos de Volcán, Chiriquí, Panamá, 300- 900 d.c).

3) Los jeroglíficos (de la caverna al templo, de la pintura a la escritura):

Por lo tanto, las imágenes artísticas no sólo muestran el presente. La percepción también incluye un conocimiento previo del pasado, y una predicción sobre el futuro. Sin embargo, la percepción aún tiene una cualidad más: las imágenes cambian según el observador.

“El problema del esquema proporcionado por la teoría de la información (de la Gestalt) es que no tiene en cuenta al observador. En este esquema todos los observadores son iguales, siendo también la misma su experiencia del estímulo. Sin embargo, sabemos que todos los observadores son distintos; sus experiencias pasadas y sus expectativas son diferentes. Estas diferencias influyen en cómo percibimos las cosas.”³³⁷

Este hecho ejemplifica la imposibilidad de “ver” las cosas con los mismos ojos (históricos, culturales, individuales) con los que fueron creadas. Por ejemplo, ante una obra de arte abstracto, el observador que desconozca que se trata de una obra de arte sólo verá un objeto “raro”, sin embargo, en el observador que conozca la obra y al artista su percepción se verá alterada, aunque el contenido informativo sea el mismo, el punto de vista será distinto. Así le sucede a nuestra consciencia ante la visión de las pinturas rupestres: nos parecen asombrosas, como debió de parecer entonces, pero su contenido “informativo” se ha perdido, no hay una consciencia que lo sepa “leer”³³⁸.

Cómo confirman tanto la filosofía, el psicoanálisis, como la neurociencia y la psicología cognitiva, la consciencia, ante el reto que supone una imagen artística, recurre tanto a pistas del contexto visual, como a recuerdos e indicios emocionales y cognitivos. Las obras de arte (las ilusiones ópticas estudiadas por la Gestalt) nos muestran pistas relativas a los mecanismos de la mente humana, nos muestran los esquemas cognitivos o representaciones internas del mundo visual del cerebro. De tal modo que podemos concluir que en el fondo la consciencia ve las imágenes que ella proyecta.

“Todo cuadro debe más al resto de los cuadros que ha visto el observador que al mundo que pretende representar.”³³⁹

337 Frith, C., (2008); op. cit. p. 151-152.

338 Este problema intenta ser solventado o por lo menos “atendido” por disciplinas como la Hermenéutica, a la que ya hemos hecho alguna referencia, o la Lingüística fenomenológica. Véase: Martínez Marzoa, F.; Lingüística fenomenológica, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2001.

339 Kandel, E.R.; La era del inconsciente (2013); op. cit. p. 240.

Si cambiamos la palabra "observador" por "autor" o "creador", tendremos un principio para valorar las obras artísticas: una obra nueva será mejor cuanto mejor represente su mundo sin recurrir a representaciones anteriores; es decir, el valor de autenticidad de una obra reside en su capacidad por representar sin recurrir a signos (que en su día fueron símbolos), sino elaborando y plasmando, supra-conscientemente (consciente e inconscientemente), nuevos símbolos.

En cualquier caso, este fenómeno se acentúa, como mostró el historiador del arte Erwin Panofsky, cuando los observadores pertenecen a culturas diferentes. Lo que nos interesa de su teoría estética es que sirve como puente para enlazar las conclusiones de la psicología cognitiva del arte con las conclusiones realizadas desde el pensamiento simbólico.

*"Las ideas de Panofsky, con su énfasis en los símbolos, el contexto cultural y la memoria individual del observador, dio al estudio del arte mucha más notoriedad de la que podría haberle dado la psicología de la Gestalt por sí sola. La interpretación iconográfica revelaba que el arte ha servido históricamente para comunicar ideas universales a través de símbolos y mitos, lo que añade una dimensión más a la sociedad creativa que forman el artista y el observador."*³⁴⁰

Según Panofsky, la memoria tiene un peso fundamental en la respuesta estética. Su propuesta es interpretar iconográficamente el arte a tres niveles, todos dependientes de la memoria del observador.³⁴¹

OBRA ARTÍSTICA		
Tres niveles iconográficos (según E. Panofsky)		
Interpretación preiconográfica	Interpretación iconográfica	Interpretación iconológica
Se centra en los elementos intrínsecos del cuadro: la línea, el color, la pura forma, el tema y la emoción.	Se centra en el significado de las formas y su expresión en marcos de referencia universales (símbolos)	Se centra en el tipo de respuesta al arte según el perfil del observador: nacionalidad, cultura, clase, religión, momento histórico.
Se fundamenta sobre la experiencia práctica e intuitiva de los elementos por parte del observador (memoria individual)	¿Se fundamenta sobre la existencia de un inconsciente colectivo? (memoria colectiva)	Se fundamenta sobre los conocimientos previos de los elementos por parte del observador (contexto / bagaje cultural)

340 Kandel, E.R.; La era del inconsciente (2013); op. cit. p. 241.

341 Para elaborar la tabla seguimos las indicaciones de Kandel, E.R.; La era del inconsciente (2013); op. cit. p. 240-241, basadas en Panofsky, E.; Estudios sobre Iconología, temas humanistas en el arte del Renacimiento (1939), ed. Alianza, Madrid, 2005.

El observador “extranjero” (y desconocedor de la Piedra Rosetta) no entiende las experiencias pasadas ni las expectativas futuras con las que los jeroglíficos fueron creados. Así, se creyó durante siglos que aquellas formas que cubrían paredes y papiros no eran vestigios de un lengua pasada, sino verdaderas expresiones simbólicas de la consciencia. Piénsese en esos murales donde una gran figura humana esta envuelta de centenares de imágenes pequeñas, como si fueran proyecciones de su propio pensamiento.

Los jeroglíficos del antiguo egipto no dejan de presentarse a la consciencia actual como ilusiones ópticas, a pesar de que sabemos, desde la traducción de la Piedra Rosetta, que se trata de un alfabeto, de un lenguaje formal y no de una representación simbólica. Aunque también tiene un poco de ésta. Los jeroglíficos egipcios son un magnífico ejemplo del paso del símbolo al signo, de la imagen simbólica del mundo a su representación sígnica. El paso de la mano, la espiral, el jabalí, la flecha, el utensilio,... de las pinturas en las cuevas, a un lenguaje más estructurado propio de una cultura que ya no pinta en cuevas, sino en templos y edificios. El paso de la relación directa entre lo real y la consciencia, a la relación directa entre la consciencia y el lenguaje, alejándose paulatinamente del contacto directo, simbólico, con lo real. Muestran, dicho de otro modo, el paso evolutivo de lo que había de “científico” en el arte, su origen cognitivo y su capacidad predictiva (como mostramos anteriormente), a la lingüística.

Al hacerse signo, signo lingüístico, la consciencia accede a otro nivel de relación con otras consciencias, la comunicación se hace más específica, más concreta. El lenguaje amplía las capacidades informativas y predictivas de la consciencia, a partir de entonces puede hablar del pasado, del presente y del futuro. En sí eso era algo que las imágenes ya hacían desde su naturaleza simbólica, la diferencia está en que el lenguaje concretiza ese saber, dicho de otro modo, transforma el “saber” en “conocimiento”; refiriéndose el primero a una dimensión espiritual-cualitativa, y el segundo a una material-cuantitativa.

Ya en la Antigüedad clásica, viajeros como Diodoro de Sicilia hablaron de las “letras” de los antiguos egipcios:

“Los sacerdotes enseñan a sus hijos letras dobles, las llamadas “sagradas” y las que son de aprendizaje común”(Diod I, 81:1)

Por lo tanto, parece que el paso de “lo simbólico” a lo “sígnico” no fue directo, el lenguaje simbólico era reservado para las clases privilegiadas (sacerdotes, faraones, altos cargos) y los escribas; mientras que el lenguaje sígnico era destinado al “pueblo”. Se creía que esta escritura

simbólica había sido un regalo de los dioses a la humanidad. De hecho, Diodoro fue el primero que se refirió a este sistema de escritura como “sagrado”, de donde procede nuestra denominación “jeroglífico”, y cuyo etimología proviene de dos palabras griegas: *ἱερός* (*hierós*) "sagrado", y *γλύφειν* (*glýphein*) “grabar” o “escritura”. El término “jeroglífico” es además una traducción de la denominación utilizada por los propios egipcios para referirse a su escritura, “*medu netjer*”, “palabras divinas”, “palabras del dios”.³⁴²

Los egipcios utilizaron este sistema de escritura desde la época predinástica (3.000 a.c.) hasta el siglo IV. Durante este tiempo, los antiguos egipcios usaron tres tipos básicos de escritura: jeroglífica, hierática y demótica; siendo este el orden evolutivo de “des-simbolización” o “des-iconización” de la escritura, siendo el demótico un estilo con signos semejantes al alfabeto griego. Esta evolución fue paralela a la secularización de su uso, apareciendo al principio solamente en templos religiosos y edificios monumentales, y poco a poco en tablas y papiros. Del mismo modo, al principio, en la época dinástica, esta sistema de escritura sólo se componía de unos 700 signos, mientras que al final fueron ya casi 7000; factor que complicaba su uso y favoreció su extinción. La escritura “signo-simbólica” o “sínico-ideográfica” no se adecuaba ya (no cumplía las “leyes de adaptación”) a las nuevas exigencias civilizatorias: no era útil. Se hacía evidente por parte de la consciencia la invención de signos “puros”: las letras, el alfabeto fonético, las palabras,...

Los jeroglíficos fueron descubiertos como sistema de escritura gracias a la Piedra Rosetta, hallada en 1799, como es sabido, por las tropas napoleónicas cuando cruzaban la región de Rosetta. Este bloque de granito contenía el mismo texto en tres versiones distintas: jeroglífico, griego antiguo y demótico egipcio. Así es cómo se pudo descubrir el método para su transcripción y lectura, tal y como hizo en 1822 Jean-François Champollion. La lengua egipcia, en sus palabras,

*“es un sistema complejo, una escritura al mismo tiempo figurativa, simbólica y fonética, en un mismo texto, una misma frase, prácticamente casi diría en una misma palabra.”*³⁴³

Por extensión se han llamado “signos jeroglíficos” a todas aquellos sistemas lingüístico donde la escritura estaría subordinada a principios ideográficos, en vez de a fonéticos. Así, el término “jeroglífico” no sólo se aplica a la lengua del antiguo Egipto, sino a otras civilizaciones, como la hitita, la azteca o la maya³⁴⁴, donde es patente una evolución semejante, al pasar de los símbolos figurativos y abstractos murales a los signos codificados (ver lámina 3). “Jeroglífico”, por extensión, también se aplica a cualquier imagen/escritura de difícil interpretación, a un acertijo. Y es

342 Wilkinson R.; *Cómo leer el arte egipcio: guía de jeroglíficos del antiguo Egipto*, ed. Crítica, Madrid, 2004

343 Champollion, F-J.; *Resumen del sistema jeroglífico de los antiguos egipcios* (1824).

344 <http://www.icanews.com/Trends/Mayas.html>

que, como decíamos, este paso que va de la imagen a la palabra ejemplifica la evolución de la consciencia en su acto de representarse el mundo. Sea con imágenes o sea con palabras, la representación del mundo continúa siendo algo paradójico, real e irreal, cierta e ilusoria. Al evolucionar del símbolo al signo, hemos olvidado que la comunicación fue en su día un regalo de los dioses que servía tanto para hablar entre nosotros, como para comunicarnos con ellos. Como dice en un jeroglífico Hanub Ku, una de las máximas divinidades mayas: *“yo estoy en ti, tú estás en mí”*.

4) El arte islámico (aniconismo y campo vacío):

En ocasiones las imágenes no son ilusiones ópticas por lo que muestran, sino por lo que no muestran. Algo parecido ocurre en el arte islámico. En éste, como es sabido, la representación de Alá, como del profeta Mahoma, está prohibida. En esta cultura la divinidad no se presenta al lado de los hombres y mujeres, por lo menos no directamente. En la cultura islámica, el máximo misterio de la vida aparece directamente inscrito en su creación (en cosas, plantas, animales...) o tomando forma no empírica, esto es, geométrica. Es fácil establecer una relación causa-efecto entre esta condición de representación por parte de la consciencia y el amplio desarrollo de disciplinas como la arquitectura, las matemáticas o la caligrafía que se da en esta cultura. Todas ellas, representaciones alternativas para hacer visible lo invisible. El arte islámico se caracteriza por subrayar el carácter ilusorio e irreal del mundo sensible; opuesto a la verdadera realidad del reino de Alá.

Esta prohibición se debe a ciertas interpretaciones del Corán; controvertidas, pero mayoritarias³⁴⁵. La razón principal es que se considera que el uso de imágenes fomenta la idolatría, llegando a ser la imagen más importante que el concepto que representa. Esta práctica iconoclasta consistente en evitar o rehuir las imágenes de seres divinos o fenómenos sobrenaturales es conocida con el nombre de "aniconismo"; del griego εἰκὼν "*imagen*" con el prefijo negativo a- (alfa privativa del griego) y el sufijo -ismo (griego -ισμός).

Dentro del aniconismo, entendido como condición artística general (y no exclusiva del arte musulmán), existen grados de "censura", elementos más sensibles que otros en cuanto su representación. Los ojos y la cara son los principales marcadores de la identidad; de ahí que el aniconismo se sirva de los velos, de las máscaras o de las figuras alegóricas. Por lo tanto, es una práctica presente en representaciones artísticas de todas las culturas y periodos (de hecho es frecuente la alternancia de periodos representativos e iconoclasticos). Para la consciencia siempre hay algo que es mejor no ver, o verlo de otro modo.

Si lugar a dudas, el fenómeno del aniconismo representa un reto un para la teoría que estamos desarrollando sobre la consciencia. Por un lado, decimos que la consciencia necesita representarse en el mundo para conocerlo; pero aquí nos encontramos con lo contrario, con la posibilidad de la consciencia necesite ocultar el mundo para saber de él. Es como si la propia consciencia dudará de las posibilidades de la representación, o mejor dicho, es como si la consciencia, consciente de esa imposibilidad, consecuentemente la negara. O como si afirmara las

³⁴⁵Al respecto, es interesante el artículo "Klein, F.; La representación de Mahoma, lo prohibido y lo permitido" en *Nómadas*, revista crítica de ciencias sociales y jurídicas, 20, Uruguay, 2008.4. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/20/fernandoklein.pdf>

posibilidades de representación del mundo sensible, llevándolas a su máxima expresión, pero a la vez fuera consecuente con la imposibilidad de dar una imagen a lo que no la tiene. Sea como fuere, el aniconismo plantea muchos interrogantes a la vez que abre muchos caminos sobre las dificultades con las que se encuentra la consciencia ante el reto de ser fiel a sí misma o rellenar un vacío.

Como podemos constatar, el aniconismo es una característica que se extiende más allá del mundo árabe (aunque en este alcance una de sus mayores cotas artísticas), tampoco es reducible a un problema de "censura" religiosa, algo pernicioso o execrable; y por otro lado, el aniconismo aparece como otra cara o propiedad de lo simbólico, al tratar con lo real y lo divino de una manera indirecta, alegórica. Paradójicamente, el aniconismo también puede interpretarse como esa tendencia de la consciencia que opta por desechar las imágenes signíicas y decantarse explícitamente por las simbólicas, incluyéndose la no representación, el vacío, como una de estas. Insistiremos en esta relación, nada desdeñable.

Y es que el vacío no es necesariamente un vacío ontológico. En nuestra cultura occidental puede que sea considerado como una "pérdida", pero en las filosofías orientales (budismo, taoísmo, zen,...) el vacío, la ausencia, es el lugar idóneo para la productividad. También en la comunicación audiovisual es muy importante la figura del "campo vacío", como del "fuera de campo", aquello que de algún modo no está presente en el marco de la pantalla. Resumido en esa famosa expresión que dice

“(en el cine) a veces es más importante sugerir que mostrar”³⁴⁶,

diferentes cineastas han utilizado el vacío como estrategia dramática; pues saben que cuando la consciencia no ve, imagina. En otras ocasiones, el cine se muestra amplia y excesivamente visual (en la pornografía, en el gore; y sin ser tan extremistas, frecuentemente en el cine comercial), lejos del misterio, de las metáforas, de las sutilezas; enemigo del lenguaje indirecto. Para el cine, el vacío representa lo que el silencio para la música: una pausa necesaria, y la condición de posibilidad de que surja algo.³⁴⁷

"Son los campos vacíos una forma de ese lenguaje indirecto. Son esas pausas en la imagen, esos momentos de suspense en la constante aparición de "todo" los que dan acceso al pensamiento. Ese lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual es el que puede garantizarnos la elaboración de la sensibilidad frente a la pasividad y la indiferencia"³⁴⁸

346 Atribuida al director belga Jacques Feyder (1885-1948), citado por Román Gubern en Musicco Nombela, D.; El campo vacío, el lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual, ed. Cátedra, Madrid, 2007, p. 12 (prólogo).

347 En la 4ª parte, insistiremos sobre la importancia del vacío en la constitución de la imagen cinematográfica.

348 Musicco Nombela, D.; El campo vacío, (200/); op. cit. p. 15.

Así, contrariamente a lo que pudiera parecer, el aniconismo en la cultura islámica ha hecho de su representaciones plásticas un arte cargado de sensualidad. En España tenemos buenos ejemplos. En los jardines de la Alhambra, las fuentes son los centros y los ejes de los espacios, pero también son importantes los lugares intermedios; pausas, silencios y tránsitos de una sensación a otra: del agua a los motivos vegetales, de estos a la geometría, de ésta a la arquitectura y de nuevo al agua.

“Láminas de agua cristalina de las albercas para decorar el suelo. Reflejos de la arquitectura, las flores y las hojas en el agua, formando "alfombras de jardín".”³⁴⁹

En el arte islámico, como decíamos, se da una gran importancia a la geometría y a la decoración; que dentro de las artes plásticas se concretiza en tres usos generales (ver lámina 4): la caligrafía cúfica (mediante versículos del Corán), la lacería (mediante líneas entrelazadas, formando estrellas o polígonos) y el ataurique (mediante dibujos vegetales). Alcanzando en la mayoría de ocasiones un alto nivel de abstracción, en el que lo figurativo se confunde con lo irreal, como una ilusión óptica tendiente al infinito. En estas ocasiones, el aniconismo deja paso al “horror vacui”, como si la consciencia quisiera equilibrar su percepción yendo de un extremo al otro: aniconismo mental, “horror vacui” sensorial.

“La conmoción no podría ser tan terrible, la belleza tan fascinante, si miráramos directamente a los ojos. Sin embargo, la impresión será más fuertes y sólo debemos imaginárnosla, viendo sus sombras. El director de cine puede hacer uso de este medio (el campo vacío) para mitigar los efectos exageradamente brutales y violentos.”³⁵⁰

En otras ocasiones, como sucede en la época actual, dominada por el “horror vacui” de las imágenes, la consciencia opera a la inversa, reclamando la presencia de “campos vacíos”, de espacios para el pensamiento dentro de las imágenes: frente al “horror vacui” mental, aniconismo sensorial. De alguna manera, la percepción necesita la existencia de ambos polos; necesita tanto ver como no ver. Es un poco como la distinción gestáltica entre figura y fondo. Para ver, necesitamos el vacío; pero sólo con el vacío no veríamos nada.

Según la ciencia, nuestra percepción de los objetos del mundo exterior no es inmediata.

349 Paniagua, E.; El agua de la Alhambra, ed. Pneuma, Valladolid, 2000. (disco)

350 Béla Balazs, IL film, Turín, Einaudi, 1987, pp. 106-107; citado y traducido en Musicco Nombela, D.; El campo vacío, (2007); op. cit. p. 19.

Existe lo que los neuro-psicólogos llaman "un tiempo de percepción". Una pausa, un silencio, un espacio indirecto, como decíamos antes, gracias al cual la consciencia es capaz de percibir y pensar; esto es, de introducir en la corriente del "todo", ideas y estructuras previas.

“¿No veis como el agua corre por los lados y, sin embargo, se oculta después en los caños?”³⁵¹

En el cerebro han de producirse varios procesos antes de que aparezca en la mente la representación de un objeto del mundo exterior. De este modo, sabemos que la percepción del mundo no es directa sino que depende de "inferencias inconscientes". Es decir, antes de que podamos percibir un objeto, el cerebro no para de deducir cuál podría ser ese objeto partiendo de la información que llega a los sentidos. Esa pausa, ese "tiempo de percepción", podría ser una de las fisuras por donde se colara el inconsciente óptico.

“El cerebro descubre lo que hay en el mundo exterior construyendo modelos y haciendo predicciones. Nuestros modelos se crean combinando información procedente de los sentidos con expectativas previas. Tanto las sensaciones, las expectativas son esenciales en este proceso. No somos conscientes de todo el trabajo que está llevando a cabo el cerebro. Sólo somos conscientes de los modelos resultantes de este trabajo. Esto hace que nuestra experiencia del mundo parezca fácil y directa.”³⁵²

351 Ibn Zamrak (1333-1393); versos de un poema caligrafiado en una de los patios de la Alhambra de Granada. En Paniagua, E.; (2000), op. cit.

352 Frith, C., (2008); op. cit. p. 175.



Lámina – 4, Arte islámico; en filas, de arriba a abajo: 1- 6) Ejemplos de caligrafía árabe con la representación de elementos naturales: 1) racimo de uvas, 2) velero, 3) ojo o centro del Universo; 4) tigre, 5) paloma, 6) elefante; 7) Mural en la Alhambra de Granada (S.XII), con motivos florales e inscripción que hace referencia a la divinidad o “Alá”, cuya representación gráfica está prohibida (aniconismo); 8-10) mosaicos árabes y elementos decorativos (arabescos) en composición geométrica.

5) La ilusión cinematográfica = ilusión de realidad + efecto diegético:

“Tanto hoy en día como en la pre-historia del hombre, la imagen se acepta como si se tratara de la vida, la realidad, la verdad. Se acepta por sentimiento, y no a nivel intelectual. Cabe destacar que la "suspensión de la incredulidad" sólo se rompe por insatisfacción con una película, ya que el espectador emerge de su estado hipnótico. Y, sin embargo, por muy "auténtica" que sea la imagen, sigue siendo una distorsión de la vida. No sólo carece de profundidad o densidad, del continuo espacio-tiempo, o de la indeterminación de la realidad, sino que hace hincapié en ciertos aspectos y excluye otros por el aislamiento dentro de un marco fijo en una concatenación en constante evolución de los negros y los blancos, objetos y motivos. Esta invocación mágica de imágenes de hormigón que aparentemente refleja la realidad, cuando en realidad la distorsionan, establece una tensión adicional entre el cine y el espectador; que aumenta su sensación de dislocación e inquietud y permite nuevas incursiones en su inconsciente.”³⁵³

La imagen cinematográfica pertenece a la historia de las imágenes que representan una imagen de la realidad, a la historia de las ilusiones ópticas. Todas las representaciones son una mezcla de vivencias, ciencia y arte. Desde la prehistoria la consciencia humana ha hecho esfuerzos por ofrecerse a sí misma una imagen del mundo. Esta imagen debía estar, por lo tanto, de alguna manera, viva. Debía ser estable, para que fuera reconocible, pero también multiestable, para que fuera dinámica. Debía reproducir la realidad, imitarla, pero también mostrar "lo real", inventarlo. Debía también representar lo visible, pero también lo invisible. Por el momento, en esta historia, la imagen audiovisual representa la culminación de ese proyecto de la consciencia. Ninguna imagen logra como ella engañar a los sentidos, hacerles vivir una ilusión sin ellos saberlo.

La historia del cine empieza en las cavernas, continúa en los jeroglíficos, atraviesa durante siglos las vicisitudes de las culturas y llega hasta nosotros (ver lámina 5). Es cuento, sombra chinesca, espectáculo, luz, sala oscura, contemplación, pintura, cámara oscura, linterna mágica, instrumento lúdico, científico, artístico, persistencia retiniana, fotografía (haluro de plata), cineógrafo (secuencia lineal), proyección estroboscópica, fantasmagoría, cronofotografía, movimiento, realidad, ficción, sonido, filosofía,... Pero antes, antes de todo eso, fue sueño.

*“salido de la quietud más solitaria
antes de que despertéis mi aullido se abalanza*

353 Vogel, A.; Film as a Subversive Art (1974), Op. Cit. (“introducción”); la traducción es nuestra.

*os devoro
hombres
damas
niños que escucháis adormilados
el voraz
amoroso hombre lobo que os habita*

*y caí al suelo y
soñé con el cambio inevitable*

*no siento moverse a través
de mi los hechos de la infancia
ni de la hombría
sino la mocedad
un deseo vacilante
la sensación infundada de vergüenza de lo que está creciendo
y el estado de púber
desbordamiento y soledad
percibí mi ser y mi cuerpo
y caí al suelo y soñe amor.”³⁵⁴*

Si el cine puede convertir los sueño en realidad, lo inconsciente en consciente, se debe en parte a su efecto diegético, o mejor, digamos que perfeccionado el efecto diegético, con la llegada del cine sonoro, la imagen cinematográfica se presenta plenamente como ilusión de realidad.

“Hace ya algunos años, Christian Metz nos recordó que la "creencia" en la imagen cinematográfica como un perfecto análogo de la realidad, si alguna vez existió como auténtica alucinación (como la puede provocar una droga o la hipnosis), ha dejado de serlo desde hace tiempo. Por el contrario, se trata de una "suspensión voluntaria de la incredulidad", según las palabras de Coleridge, un enganche que realmente puede alcanzar una considerable intensidad (angustia, compasión) pero que sigue estando arraigado en la conciencia del sujeto que se limita (él /ella) a mirar una película. En este aspecto, Metz sugiere una vez más que el cine se decanta por la fantasía antes que por el sueño.”³⁵⁵

Sueño o fantasía, como señala Burch, el "grado de engaño" cinematográfico, la ilusión de realidad, depende muchas veces del nivel cultural del espectador. En los orígenes del cine (quizá

354 Oskar Kokoschka, “The Dreaming Youth”, Fin-de-Siècle Vienna, 1908, pp. 332-333; citado en Kandel, E.R.; La era del inconsciente (2013); op. cit. p. 161.

355 Burch, N.; El tragaluz del infinito, op. Cit., 244.

cuando aquello no era ni sueño ni fantasía, sino algo absolutamente mágico), un público con un nivel "bajo" era más susceptible de sentirse impresionado por las alucinógenas imágenes de la pantalla, hasta el punto de levantarse de la butaca o taparse los ojos; en cambio, el espectador con un nivel cultural más alto estaba dotado de las herramientas que le capacitaban para racionalizar esa ilusión óptica y convertirla en lo que en realidad es, un juego de sombras.

El efecto diegético no depende exclusivamente de la significación icónica de la imagen; pues de ser así, elementos como los rótulos, los cortes, el raccord, los sintagmas de sucesión, de simultaneidad y de contigüidad, los planos muy cerrados, la voz en off..... hubieran ocasionado el efecto de distanciamiento por parte del espectador, cosa que no sucede, todo lo contrario. Por lo tanto, todo parece indicar que la ilusión cinematográfica, como decíamos, es una síntesis entre ambos fenómenos: la ilusión análoga de realidad y el efecto diegético; esta síntesis también es una construcción histórica. La imagen cinematográfica necesita de ambas por igual, una sostiene a la otra.

Un fenómeno similar ocurre entre las nociones de identificación primaria y secundaria, tal como fueron establecidas por Metz.

“La "primera persona" de la Institución, implica un laminado, isomorfo, pero no idéntico al de la conciencia del espectador (...) Aquí tenemos, por una parte, el hecho inconsciente de la identificación con la cámara que vive el proceso diegético como un sueño. Por otra parte, tenemos el hecho de la identificación narrativa, que vive el relato como un sueño despierto. Esta última identificación no es específica del cine y sólo en casos muy contados puede ser garantizada, en el seno del sistema institucional, mediante el recurso al "plano subjetivo". (...) Porque, en cierto sentido, estos son solamente avatares de un procedimiento literario codificado, la primera persona "disfrazada". De hecho, la oposición fundamental entre identificación con el personaje e identificación con la cámara radica en que la primera se sitúa del lado del significado (novelesco) de la película-texto clásica, mientras que la segunda funciona del lado del significante.”³⁵⁶

El efecto diegético es parangonable a la identificación primaria, la que hace el espectador con la “mirada” de la cámara, con la mirada de la institución, también con la forma narrativa, alter ego de la psique del director; esto es, la trama, el significante. Por otro lado, la ilusión de realidad es correlativa a la identificación secundaria, la del espectador con el protagonista, que ideológicamente también corresponden al personaje de la institución, también con el contenido, producto de la historia; esto es, del fondo, del significado. De este modo, si la ilusión cinematográfica es la síntesis

356 Ibíd., pp. 252-253

entre ilusión de realidad y efecto diegético, el signo audiovisual, por mantenernos en la metáfora lingüística saussureana, es la síntesis entre significante y el significado, entre trama y fondo. Y en ambos casos será una proyección ideológica, del emisor al receptor.

En resumen, la ilusión cinematográfica es igual a la suma de ilusión de realidad y efecto diegético. Como indica Burch, ambas son cosas distintas, unidas por la ilusión cinematográfica; dos series heterogéneas produciendo un simulacro.

“(La ilusión de realidad...) *enmascara la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico.*”³⁵⁷

ILUSIÓN CINEMATográfica	
Efecto diegético	Ilusión de realidad
Trama (figura, forma)	Fondo
Representación (narración, cómo se narra)	Historia (narrativa, lo narrado)
Significante	Significado
Identificación primaria	Identificación secundaria
Identificación del espectador con la “mirada” de la cámara	Identificación del espectador con el protagonista
Mirada de la institución	Psique de un sujeto
Consciente	Inconsciente
<i>“Sistema racionalmente selectivo de...”</i>	<i>...Intercambio simbólico”</i>
El cine como lenguaje	El cine como imaginario
Dimensión estudiada por la semiología, el análisis textual, el neoformalismo,...	Dimensión estudiada por la psicología, el psicoanálisis, el pensamiento simbólico,..

357 *Ibíd.*, pp. 247.

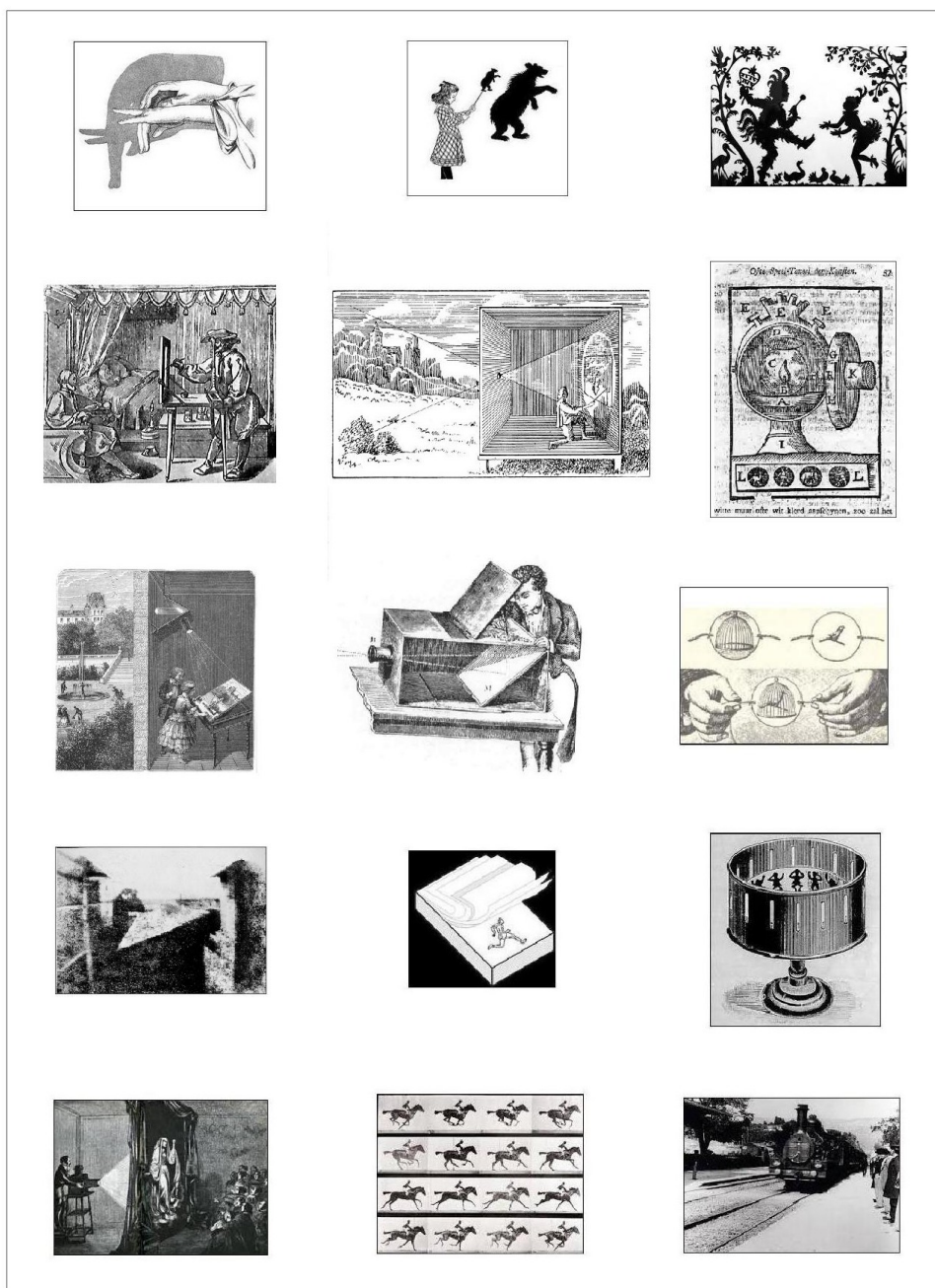


Lámina - 5, La ilusión cinematográfica; en filas, de arriba a abajo: 1) Sombras chinescas con mano (S.VII d.c.), 2) Sombras chinescas con títere, 3) representación de espectáculo de sombras chinescas con títeres y plantilla; 4) máquina de retratar de A. Durero (1535); 5) Estudio portátil de cámara oscura (S. XVII), 6) El jesuita alemán Atanasius Kircher, invirtiendo el proceso de la cámara oscura, inventa la linterna mágica para la proyección de imágenes (S. XVII), aquí, ilustración de un libro de magia (Simon Witgeest, 1679; reeditado hasta 1830); 7) Profesor de dibujo enseñando con una cámara oscura con espejo reflejo y corrección óptica (S. XVIII), 8) Cámara oscura portátil diseñada para reproducciones de paisajes, arquitectura, etc...(finales del siglo XVIII), 9) invención del Taumátropo, basado en la teoría de la persistencia retiniana (J. Ayrtón París, 1824); 10) primera fotografía de la historia (Niépce, 1826, vistas desde la ventana de su estudio); 11) Invención del "cineógrafo" (J. Barnes Linnet, 1868), también conocido como "folioscopio", "cine de mano" o "flip-book", tiene en sus páginas imágenes consecutivas, que al ser ojeadas rápidamente se produce la sensación de movimiento, fue la primera forma de animación que empleó una secuencia lineal de imágenes en lugar de circular (el viejo fenaquistiscopio), pudiendo, así, contar una historia, 12) Zoótrofo, máquina estroboscópica (W. G. Horner, 1834); 13) espectáculo de "Fantasmagoría", variante de linterna mágica, (Etien-Gaspar Robert, mediados del S.XIX), 14) Cronofotografía con caballos (E. Muybridge, 1877), 15) Invención del cinematógrafo, "Llegada del tren a la estación de "La Ciotat" (hermanos Lumière, 1895).

B) Lo inconsciente:

- 1) Jung, los arquetipos y lo inconsciente colectivo.
- 2) Arquetipos principales (topografía de lo inconsciente).
- 3) Posesión, liberación, conservación (el ciclo de la individuación).

Con este apartado quisieramos dar a conocer la teoría de lo inconsciente de Jung, y ver cómo nos ha servido para entender ciertos aspectos que suceden en el trabajo audiovisual, como son:

- La intencionalidad de nuestras acciones detrás de la cámara: condicionada por los arquetipos, patrones de comportamiento; y por el ciclo “Posesión, liberación, conservación”.
- La naturaleza o características de nuestras representaciones: siendo éstas una proyección psíquica que refleja la lateralidad (determinación entre hemisferios/ conjuntos simbólicos), que está operando en la totalidad de nuestra consciencia. No sólo por la distinción entre “símbolo, señal y signo”, sino por el conjunto simbólico que cada determinación “arrastra”.
- Los ciclos o mutaciones culturales, a nivel colectivo (¿cómo es posible que cambien las culturas?) y a nivel específico de las películas como productos culturales (¿cómo son posibles los cambios de paradigma cinematográfico?).
- Los orígenes de la narrativa audiovisual en la propia naturaleza simbólica del arquetipo, en cierta manera un “drama abreviado”. El “nudo simbólico” de toda narración mítica o relato (incluso más allá de los parámetros del cine clásico).

1) Jung, los arquetipos y lo inconsciente colectivo:

“Mientras el inconsciente personal está formado esencialmente por contenidos que en un momento fueron conscientes pero que después desaparecieron de la conciencia porque fueron olvidados o reprimidos, los contenidos del inconsciente colectivo nunca estuvieron en la conciencia y por lo tanto nunca fueron adquiridos en el nivel individual, sino que deben su existencia exclusivamente a la herencia. El inconsciente personal consiste sobre todo en "complejos"; el contenido del inconsciente colectivo, en cambio, está formado esencialmente de "arquetipos". El concepto de arquetipo, es un correlato indispensable de la idea de inconsciente colectivo, indica que en la psique existen determinadas formas que están presentes siempre y en todo lugar. La investigación mitológica les da el nombre de “motivos”; en la psicología de los hombres primitivos corresponden al concepto de “representaciones colectivas” de Lévy-Bruhl; y en el campo de las religiones comparadas, Hubert y Mauss los definieron como “categorías de la imaginación”; (otros...) “pensamientos elementales” o “primordiales.”³⁵⁸

La idea filosófica de lo inconsciente es más antigua que Freud, pero fue él el primero que le dió un estatuto científico, es decir, empírico. Por “lo inconsciente” se entiende un estado de contenidos reprimidos u olvidados; que no es exactamente lo mismo. Freud lo simplifica como el rasgo constituyente del sujeto agente, es decir, para Freud lo inconsciente tiene un carácter y una naturaleza solamente individual y personal, a pesar de su pervivencia arcaico-mitológica. Para Jung, esa sería sólo la primera capa de lo inconsciente, habría pues, por lo menos, una segunda capa donde lo inconsciente adquiere una naturaleza innata, es lo inconsciente colectivo, idéntico a sí mismo en todos los hombres, en toda la especie humana. Es colectivo porque es general; tiene contenidos y formas de comportamiento iguales “*cum grano salis*” en todas las partes y en todos los individuos.

¿Cómo demostramos empíricamente la existencia de lo inconsciente? Es difícil, pues para ello hay que hacerlo consciente y, como se puede entender, eso es un contrasentido. Los contenidos (patentes) de lo inconsciente personal son ante todo los llamados “complejos sentimentales acentuados”, mientras que los contenidos de lo inconsciente colectivo son llamados “arquetipos”. Los arquetipos también son complejos de explicar (todo lo que no sea tangible lo es), por ello, para referirnos a ellos lo hacemos indirectamente a través de las “imágenes arquetípicas” o “representaciones arquetípicas”. Un arquetipo, también un concepto muy antiguo, es una especie de imagen, idea o forma inmaterial (en cierto modo a la manera platónica) existente desde tiempos inmemoriales. Filón de Alejandría se refiere a los “archetypus” como “*imago dei*” en el hombre. Irineo de Lyon, en su teología, explica que el creador creó las cosas, no por sí, sino por arquetipos ajenos. Siguiendo esta vía neoplatónica, San Agustín, que no habla directamente de arquetipos, si habla de

358C.G. Jung; Los arquetipos y lo inconsciente colectivo (obra completa, volumen 9/1); ed. Trotta, Madrid, 2002, p. 41.

ideas (“razones seminales”) que no están formadas, pero que están contenidas en el saber divino.

Su transmisión se ha realizado a través de representaciones pictóricas o narrativas, como son las leyendas, los cuentos o los mitos, que ponen de manifiesto la esencia del alma. Tenemos, por lo tanto, que distinguir bien entre “arquetipo”: modelo hipotético, no evidente, hecho anímico inmediato, que “llega” a nosotros en sueños o en visiones; y “representación arquetípica”: contenidos anímicos sometidos a elaboración consciente y, por lo tanto, influidos por la elaboración -injuiciadora, valoradora- de la consciencia. Se trataba y se trata de dar una respuesta a la necesidad de comprensión y autocomprensión que nos guía. Las primeras explicaciones que “necesitaba” hacerse el ser humano eran sobre las sensaciones e incertidumbres de su alma y la regulación de los fenómenos del exterior fueron la respuesta a ello. Lo inconsciente requería ser “elaborado”, por ello en psicoanálisis se habla de “elaboración simbólica”, es un esfuerzo por plasmar de manera inteligible la “vivencia primigenia”. La consciencia elabora, a partir de las formas empíricas que maneja, una forma delimitadora, una suerte de “mandala”, antídoto clásico contra los estados anímicos caóticos. Esta visión de conjunto, el hallazgo de este símbolo dógmatico, permite reconstituir el equilibrio perturbado por aquella idea “aterradora” que irrumpió en nuestra psique, obrando como una pócima curativa y salvadora.

Así, toda observación exterior tiene que ser transformada y elaborada, a su vez, como hecho anímico, es decir,

*“El sol ha de representar en su recorrido el destino de un dios o de un héroe que, en el fondo, no habita en otro lugar que en la psique del hombre. Todos los fenómenos naturales mitificados, como el invierno y el verano, las fases de la luna, los períodos de la lluvia, etc. están muy lejos de ser alegorías de esas experiencias objetivas, sino que son, antes bien, expresiones simbólicas del drama interior e inconsciente del alma, un drama que a través de la proyección, de su reflejo en los fenómenos de la naturaleza, se vuelve aprehensible para la conciencia humana. La proyección es tan completa que han sido necesarios varios milenios de civilización para separarla, si quiera en cierta medida, del objeto exterior”.*³⁵⁹

Es decir, la separación no ocurrió hasta el nacimiento de la ciencia moderna y el auge del positivismo.

*“Las imágenes arquetípicas están tan cargadas de sentido que nadie se pregunta que quieren decir propiamente”*³⁶⁰

Perviven con nosotros y lo hacen gracias a su poder inagotable, un poder que recoge y salvaguarda experiencia primigenias que se remontan al origen de la humanidad. Es imposible datarlas porque nacieron a la par que nuestra especie. A lo largo de la historia se han “desenmascarado” estas imágenes, demostrando que

359 Jung, C.G.; Los arquetipos y lo inconsciente colectivo (2002); p. 22.

360 Ibíd.

son pura invención humana, pero no por ello ha menguado su poder psicológico, prueba de ello es que constantemente son reformuladas y adaptadas a los nuevos tiempos gracias a nuevas elaboraciones simbólicas; en estos casos

*“lo que descubre el hombre es que aún no había fijado su atención en las imágenes que le produce su inconsciente, sino que se estaba dejando llevar por el inconsciente elaborado por otros”.*³⁶¹

¿Cómo explicar la pobreza de símbolos de hoy en día? Vivimos una etapa de pobreza espiritual, de dogmatismo de la razón; la nada psíquica, el nihilismo. Al desmoronamiento del universo cristiano, de aquello de que le daba consistencia y valor, le ha acompañado la pérdida de su herencia simbólica. De ahí, la necesidad de nuestra sociedad occidental de adoptar e introducir en su seno el conglomerado simbólico de las filosofías orientales.

*“Quien es pobre (espiritualmente) desea y, quien desea, atrae hacia él un destino.”*³⁶²

Occidente es hoy incapaz de autogenerarse un universo simbólico. En el siglo XX conviven en occidente logros extraordinarios del intelecto y la miseria espiritual.

La existencia de lo inconsciente sólo parece ser negada por mentes intelectualmente muy pobres, se nos hace evidente a través de la hipnosis y de los “*lapsus linguae*” y ,cómo dijimos, de los sueños y de las representaciones arquetípicas. Más complejo de entender, y de aceptar, es la distinción entre inconsciente personal e inconsciente colectivo; pues observado por la consciencia, el inconsciente es algo delimitado, personal, aislado, íntimo.

*“Pero la consciencia suele ser en lo esencial asunto del cerebro que todo lo separa y lo ve aislado, por lo tanto también lo inconsciente, considerado sin más como mi inconsciente”.*³⁶³

Es difícil, por lo tanto, establecer lo que deberían ser los límites de lo inconsciente colectiva, que aparece, a todas luces, excediendo los límites del cerebro físico o de la psique personal.

En el modelo teórico freudiano de lo inconsciente personal, la “voluntad primitiva”, los instintos primigenios, son caracterizados, casi exclusivamente, como *libido*, energía sexual psíquica. Según Jung, en cambio, no todo es libido en la mente, pues ésta está dominada por otros instintos, más primarios incluso, como el nutricional o el poder tribal. Dicho de otro modo, para Freud el transtorno sexual es la causa de las

361 *Ibíd.* p. 17

362 *Ibíd.* 18.

363 *Ibíd.* 19.

alteraciones neuróticas, mientras que según Jung la causa sería debida a que la conciencia no logra adaptarse a los cambios motivados por las diversas situaciones; es decir, Jung no confiere al deseo sexual el origen volitivo de todas nuestras conductas. Además, tampoco acepta Jung la teoría de la represión como origen de los contenidos de lo inconsciente. Para Jung es cierto que la represión es efectuada por el “yo”, pero hay otra serie de ideas inconscientes que tienen voluntad propia, que actúan independientemente de mi voluntad y que me hacen hacer o decir cosas que yo, racionalmente, no querría. Por otro lado, Jung descarta la idea de que la psique “nazca” como una “*tabula rasa*” en la que todo contenido ha pasado antes por la experiencia sensible. Según Jung, la psique al nacer ya aporta en su seno una gran complejidad heredada que le otorgan al recién nacido un carácter desde el principio. En resumidas cuentas, lo inconsciente sigue siendo un misterio ineludible y es preciso crear un nuevo modelo de su posible estructura.

La aportación clave hacia este nuevo modelo es el anteriormente presentado concepto de *arquetipo*, clave para entender el paso de un modelo personal a uno colectivo. Freud al haberse ceñido exclusivamente a un esquema personal donde lo fundamental es la maduración (o “civilización”) sexual del “yo”, sólo habría sido capaz de descubrir un arquetipo, un patrón de comportamiento del “yo”: el “complejo de Edipo”. Pero existen infinitud de ellos. La obra de Jung ejemplifica un esfuerzo por sacarlos a la luz.

Un arquetipo es un drama abreviado: personajes, relaciones, cómo acaba, qué fin persigue, qué solución encuentra, etc. Es el principio, el medio y el fin, que a su vez es anticipado desde el principio; por eso en un arquetipo no hay tiempo.

*“Un arquetipo es una condición atemporal donde el principio, el medio y el fin son lo mismo, se dan a la vez.”*³⁶⁴

Patrones de comportamiento fijos, rasgos heredados, carácter, etc. nacemos con ello. Del mismo modo que nuestros órganos (corazón, hígado, páncreas,...) se crean, evolucionan y llevan a cabo su cometido de la misma manera, en el “patrón” de un pájaro que nace para hacer su nido está comprendido principio, desarrollo y fin. Somos inconscientes de nuestras capacidades, pero eso no significa que no estén ahí.

*“Este hecho, esta verdad, se expresa en las imágenes o formas de los arquetipos. La manera cómo un hombre debería comportarse viene dada por un arquetipo. La educación de los primitivos se basaba en historias. Eran normas que se sustentaban en historias, mitologías,... cuyas acciones de los protagonistas eran modelos a seguir o evitar.”*³⁶⁵

Así, con las grandes obras de arte de la historia, los grandes relatos (La Odisea, la Biblia, el Quijote,

364 Shang, S.; 2007, doc. op. cit.

365 Ibíd. 16.

Hamlet,...) sus autores querían enseñar a vivir a las futuras generaciones; una suerte de ética para el futuro, tomando sus palabras:

“las obras maestras están llenas de futuro”.

Lo inconsciente colectivo:

“Lo inconsciente colectivo es una parte de la psique que se distingue de un inconsciente personal por vía negativa, ya que no debe su existencia a la experiencia personal, y no es por tanto una adquisición personal. Mientras que lo inconsciente personal consta de contenidos que fueron conscientes en algún momento pero desaparecieron de la consciencia por haber sido olvidados o reprimidos, los contenidos de lo inconsciente colectivo nunca estuvieron en la consciencia y por eso nunca fueron adquiridos por el individuo sino que existen debido exclusivamente a la herencia³⁶⁶”

Esta definición genera dos preguntas: ¿todo lo que es captado empíricamente “pasa” por el consciente? Debido “a la herencia”... ¿en algún momento se inició ese inconsciente colectivo o lo inconsciente colectivo no tiene ningún tipo de origen empírico?

“Mi tesis, pues, es la siguiente: a diferencia de la naturaleza personal de la psique consciente, existe un segundo sistema psíquico de carácter colectivo, no personal, además de nuestra consciencia inmediata (de naturaleza personal y la única psique de carácter empírico). Este inconsciente colectivo no se desarrolla individualmente sino que es hereditario. Consta de formas preexistentes, los arquetipos, que pueden llegar a ser conscientes sólo de modo secundario y que dan formas definidas a ciertos contenidos psíquicos”.³⁶⁷

El concepto de “arquetipo”:

“Es un correlato indispensable de la idea de inconsciente colectivo, indica que en la psique existen determinadas formas³⁶⁸ que están presentes siempre y en todo lugar. La investigación mitológica les da el nombre de “motivos”; en la psicología de los hombres primitivos (...) representaciones colectivas, y en el campo de las religiones comparadas (...) “categorías de la imaginación”; (otros...) “pensamientos elementales” o “primordiales”³⁶⁹

366 Ibíd. p. 23.

367 Ibíd.

368 Platón también llamaba a las ideas (eidola) “formas” (morphé).

369 Jung, C.G.; Los arquetipos y lo inconsciente colectivo (2002); op. cit. 30.

En cierto sentido, consideramos que podría decirse que los propios arquetipos son lo inconsciente colectivo. Pues no es que lo inconsciente sea una caja donde “metes” arquetipos, sino que son los propios arquetipos los que constituyen la estructura de “la caja”, su topografía.

Los arquetipos son fruto de la modulación y acumulación de experiencias llevadas a cabo desde antes de la aparición de la consciencia humana. No hay que intentar comprenderlos, sentirlos ni aprenderse la lista de memoria. Los arquetipos

“Son complejos de vivencias que se representan como un destino, comenzando su actividad en nuestra vida más personal”.

Un arquetipo se caracteriza por una multiplicidad de sentidos que hace imposible cualquier formulación unívoca, como querría la razón. Llegan a la consciencia a través de procesos simbólicos, como las series alquímicas de imágenes, el sistema tántrico de chakras, el sistema nervioso místico del yoga chino, el tarot, etc.

Arquetipo y vacío:

Dado que la consciencia sólo aprehende / entiende lo material, la psique transforma el arquetipo en imagen arquetípica para que la consciencia “pueda verlo”, “manejarlo”. El arquetipo está vacío en sí mismo, es formal, es “*facultas praeformandi*”, una posibilidad *a priori* de la forma de representación.

“No se heredan las representaciones, sino las formas, que en este sentido se corresponden exactamente con los instintos, a sí mismo formalmente determinados”³⁷⁰

¿Qué es un instinto? Los instintos, como la formas, la geometría o los arquetipos, tienen una función. Un arquetipo es un sistema de coordenadas de invariables (leyes fijas, constantes) relaciones geométricas. Posee un núcleo invariable de significación (colectiva). Nunca da la forma definitiva, sólo determina un principio.

Se presenta empíricamente, con forma definitiva, según varios factores vinculados a las circunstancias sociales, culturales, históricas, la tradición, la lengua, la educación,...

370 Ibíd. p. 78-79

Arquetipos e instinto:

“La hipótesis de la existencia de un inconsciente colectivo no es por eso más atrevida que la suposición de que haya instintos”

Una de las diferencias fundamentales entre el psicoanálisis de Freud y el de Jung está en la cuestión sobre la naturaleza personal de la psique y los instintos. Para Freud (como para Adler, Lacán,...), el psicoanálisis es “psicología de la persona”; esto es, análisis personales. Pues sólo así pueden determinar factores causales empíricos. En opinión de Jung, la “psicología personal” está obligada a reducir las causas a factores empíricos porque pretende ser una ciencia explicativa. Pero también se basa en ciertos factores generales biológicos como el instinto sexual, el afán de autoafirmación, etc; que son instintos *a priori* a toda la humanidad. El psicoanálisis de Jung, en cambio, se basa en análisis no personales, sino transpersonales, colectivos, pero eso no significa que la psicología “colectiva” no sea explicativa.

“Los instintos son factores impersonales, hereditarios y universales de carácter motivador (...) los impulsos no son por naturaleza difusos e indefinidos sino fuerzas motrices formadas específicamente, que mucho antes de hacerse conscientes e independientemente del grado de consciencia que pueda haber más tarde, persiguen sus fines propios. Tienen, pues, analogías muy exactas con los arquetipos, tan exactas que hay razones para suponer que los arquetipos son las imágenes inconscientes de los propios impulsos; con otras palabras: que son el modelo paradigmático del comportamiento instintivo.”³⁷¹

Lo inconsciente y la ciencia moderna; los arquetipos son algo empírico:

“Aunque muchas veces esta concepción mía ha sido criticada por su carácter místico, tengo que insistir una vez más en que el concepto de lo inconsciente colectivo no es asunto especulativo ni filosófico, sino empírico.”³⁷²

Comentábamos que hay una instancia previa a la consciencia donde las ideas de ésta se originan. ¿Cuál sería su naturaleza? ¿Cuál es el origen de las ideas? ¿Es un origen “empírico” o “metafísico”?

El psicoanálisis junguiano es una crítica al materialismo científico. Freud une teoría y método. Para

371 *Ibíd.*

372 *Ibíd.*

Jung no es necesario que los fenómenos psíquicos tengan que estar vistos a cierta luz para ser algo. El materialismo interpretó que la psicología es una parte de la fisiología de los instintos. El materialismo delimita el campo de trabajo, anula lo que sucede en un mundo más vasto. La ciencia da sentido a los objetos, pero ¿qué da sentido a la conciencia?

Estamos hablando continuamente de formas preexistentes, colectivas, hereditarias, pre-empíricas; no únicamente de carácter personal o individual. La psicología está obligada a ceñirse a una psique de origen empírico porque pretende ser una ciencia explicativa. Por otro lado, la ciencia occidental si está dispuesta a aceptar que los instintos son “a priori”. Las mismas razones hay para aceptar la hipótesis de que haya instintos como la de que haya un inconsciente colectivo.

“los instintos son factores impersonales, hereditarios y universales de carácter motivador (...) los impulsos no son por naturaleza difusos e indefinidos sino fuerzas motrices formadas específicamente que mucho antes de hacerse conscientes (y, por lo tanto, empíricas) persiguen sus propios fines. Tienen, pues, (los instintos) analogías muy exactas con los arquetipos, tan exactas que hay razones para suponer que los arquetipos son las imágenes inconscientes de los propios impulsos; con otras palabras, que son el modelo paradigmático del comportamiento instintivo”.

Jung nunca se consideró filósofo. Es decir, Jung no hace filosofía, sino psicología empírica. Su método es rastrear, a través de la historia, varias cultura. Respecto a la cuestión de lo cualitativo en la ciencia, con su labor, Jung ha querido demostrar que la psicología es una ciencia empírica sobre lo psíquico, y no sólo una teoría o una metodología. Es una ciencia experimental, fundamentada en descripciones.

“Por muy de desear que sea la determinación cuantitativa, no se puede prescindir del método cualitativamente descriptivo.”

La psique es una cualidad de la materia:

Como dice Jung, la psique ha debido “salir” de la materia, pues, ya que tenemos que aceptar su existencia, no podemos atribuirle otro origen. Vendrían a ser “dos caras de la misma moneda”.

Por otro lado, Jung habla de los tipos humanos a través de los conceptos “Introversión” y “extroversión”. Y eso le lleva a concluir que la psique es una cualidad de la materia. Ambos, “introversión” y “extroversión”, son conceptos prácticos para dilucidar modos psíquicos de comportamiento. En la configuración y el funcionamiento de la psique actúan dos condicionantes muy importantes:

- Las influencias ambientales, el entorno (“los otros”).

- La psique tal y como está formada, (“ello”);

A su vez, somos capaces de observarla de manera “externa a través del comportamiento de otro, de modo empírico, y a través de nuestra propia experiencia “interior”. Jung llama a la primera forma “el factor subjetivo visto desde fuera” y a la segunda “el factor subjetivo visto desde dentro”.

Bien, ¿esto qué quiere decir? Que somos capaces de observar y vivenciar nuestra psique de una manera real, y no simplemente ficticia. Cuando, desde dentro, te observas a ti mismo eres capaz de ver toda una vida de imágenes en movimiento, algunas como recuerdo, otras como experiencias nuevas que por su fuerza contagiosa parecen tener vida propia. Y es que en realidad, no hay tanta diferencia entre los hechos y las fantasías, hasta el punto que pueden considerarse dos caras de la misma moneda. *“Todo lo que haces, en un principio fue fantasía”*; idear algo y llevarlo a cabo, pensarlo y hacerlo,... *“Una fantasía tiene realidad, es algo”*. No es un objeto tangible, correcto, pero es igualmente un hecho, una forma de energía aunque no podamos medirla; es una manifestación de algo y eso, eso es una realidad. *“Los elementos de la psique son hechos, realidades”*.

Existen hechos exteriores y hechos interiores. Esas imágenes que experimentamos en nuestra psique son un aspecto del mundo, de otra faceta del mundo, de un mundo interior, del mundo visto desde dentro. Toda la realidad está compuesta de materia y psique. La psique es una cualidad de la materia.

“Pues, si entendemos la psique como un fenómeno que sucede en los llamados “cuerpos vivos”, es una cualidad de la materia (...) Si la fantasía es el mundo visto desde dentro, es como si estuvieras viendo el mundo desde otro aspecto de la materia”.

Hay gente más influenciada por el factor externo y otra por el factor subjetivo, eso es todo. Las personas introvertidas tienden a observar el mundo desde dentro, y no por eso su opinión es menos válida; pero se cuidará muy mucho de no aparecer como un loco frente a la opinión social externa, la percepción, porque no, de su razón, de sus sentidos. *“El mundo interior teme al mundo exterior, y si le preguntas, hablará excusándose: “... por supuesto que sé que es una fantasía, que no es real...”*. Tendrá que ser muy firme su voluntad para seguir el camino de su intuición y no malgastar ese puñado de sueños. Vivimos creyendo que solo lo “real”, lo tangible es digno de tener en consideración, y sólo es la mitad del mundo. No deberíamos olvidar que la psique es con lo que nacemos, nacemos con una realidad que nos precede, que se transmite a través del reverso de la materia; quizá a través de los genes, no lo sé, pero todo lo material o, por lo menos, todo ser vivo, es una pieza de una “vida psíquica del mundo”.

Sobre la intuición:

No sabemos cómo funciona la intuición, no sabemos qué es exactamente, no sabemos de dónde viene. Las sensaciones nos dicen que hay algo, el pensamiento nos dice qué es ese algo, por los sentimientos que nos produce sabemos si es agradable o desagradable y de ahí que la voluntad lo acepte o lo rechace, pero ¿qué es la intuición?

La intuición es más rápida que la suma de sensación y pensamiento. La intuición nos facilita averiguar cómo funciona algo encontrando las partes que faltan y que ninguna otra cualidad puede “ver”. Podríamos definirla como una percepción de enlaces intermedios. Esa percepción de algo aparentemente invisible nos facilita directamente el resultado de la cadena de asociaciones; como un fogonazo. La intuición es una percepción a través de lo inconsciente.

Artistas, matemáticos, visionarios, personas de lo más común,... Todos, en mayor o menor grado la tenemos. Se trata de una facultad importante, porque nos permite predecir (dar una lógica, una ley) hechos impredecibles (aparentemente no sujetos a leyes). Antes mencionábamos dos grandes tipos humanos (era una apreciación práctica, funcional, tampoco hay que tomársela al pie de la letra): el “extrovertido”, aquel que tiende a “ver” los hechos desde su percepción externa, y el “introvertido”, aquel que tiende a “ver” los hechos desde su psique interna. ¿Qué tipo de persona sería un “extrovertido intuitivo”? Un jugador, un conquistador, alguien que se anticipa a los hechos de la realidad externa ¿Y un “introvertido intuitivo”? Alguien que se anticipa... a las realidades psíquicas.

“Es muy difícil que se de este caso, tiene intuiciones acerca del factor subjetivo del mundo interior; y eso es muy difícil de entender. Ve cosas muy poco comunes y no le gusta hablar de ellas, ...si es listo. Tuve una paciente que el primer día me dijo “-Doctor, tengo una serpiente negra en el estómago, no digo literalmente, pero para mí lo es”. En la última sesión (que ella ya sabía que era la última) me dijo “-La serpiente me salió por la boca esta mañana y tenía la cabeza dorada”. Esta serpiente en el estómago es un símbolo colectivo; no una fantasía interior, sino una fantasía colectiva. Es muy conocida en India (pero todos la tenemos, aunque no hayas estado en la India). Allí es la base del Tantrismo, es la serpiente Kundalini.

En cuanto a la realidad, era incapaz de ver las cosas: sus vecinas eran prostitutas y ella las veía muy simpáticas y alegres. Una persona así no puede hablar de experiencias, nadie le entendería; parecen esquizofrénicas. Estas personas así, prefieren quedarse calladas y no conocemos casos. Hablan de lo que realmente perciben. También hablan, con su lenguaje, de las relaciones humanas. Por ejemplo, cuando están en presencia de alguien que no conocen y tienen imágenes internas, éstas le dan información muy completa acerca de la psicología del otro. La imagen les dice algo de la biografía personal de esa persona y sin darse cuenta pueden explicar esa historia -abriendo así la caja de Pandora...¿comprende?- Tienen

*una vida difícil, muy interesante, pero es difícil ganarse su confianza”.*³⁷³

Lo inconsciente colectivo es objetividad:

“Es todo menos un sistema aislado y personal (...) Es el objeto de todos los sujetos, en perfecta inversión de mi consciencia habitual, donde soy siempre un sujeto que tiene objetos”.

Desde lo inconsciente colectivo puedo verme como “yo mismo”. Sin embargo, adentrarse en lo inconsciente da terror, pues es perder la conciencia de sí.

“Por eso la humanidad se ha esforzado siempre por afianzar la conciencia. Ésa era la finalidad de los ritos, de las representaciones colectivas, de los dogmas”.

Así, pudiera ser que el arte primitivo fuera, no una representación de fuerzas inconscientes, sino una representación de fuerzas conscientes, para afianzar la conciencia, todavía insegura... “recién salida del agua”. ¿Cuando el arte dejó de ser una representación de la conciencia y pasó a ser una necesidad de mantener “vivo” lo inconsciente?

*“El rito primitivo consiste en expulsar espíritus malignos, purificar y producir analógicamente, es decir, por la magia, un acontecer beneficioso”*³⁷⁴

De la fenomenología al psicoanálisis (la cuestión sobre las condiciones de posibilidad):

Desde Kant, la filosofía se caracteriza por el descubrimiento de una parte o de una zona pre-cognitiva de la conciencia. Kant hablaba de los “trascendentales”, esto es, de las “condiciones *a priori* de la sensibilidad”, que eran el espacio, el tiempo; y “del entendimiento”, expresadas en las 12 categorías. Podemos entender los arquetipos como “condiciones *a priori* de la experiencia, del comportamiento”. Incluso podríamos decir que cada especie tiene sus propios recursos de experiencia, esto es, tiene su manera de experimentar lo real. Gracias a los arquetipos, somos capaces de significar lo que pensamos, de introducir cada novedad de nuestro pensamiento en su lugar adecuado dentro de nuestro particular “puzzle mental” gracias a los arquetipos. Es decir, somos capaces de integrar comportamientos porque adaptamos o significamos (le damos un sentido a los...) sucesos desde la estructura de un arquetipo. Nos permiten “ver” o estructurar el mundo.

373 Shang, S.; 2007, doc. op. cit.

374 Jung, C.J. (2002); op. cit. 18.

Efectivamente, damos por hecho que significar, ubicar lo que experimentamos en el proceso de la vida es algo sin importancia, normal, no vemos en ello nada extraordinario, pero, por lo visto, no podríamos significar el mundo, no podríamos, incluso, significar aquello que aprendemos de nuestros padres (ellos nos dan unas pautas para significar el mundo; por ejemplo: no te fíes de los desconocidos, sé responsable, ahorra dinero, forma una buena familia,...) si no nacieramos con unas “condiciones de posibilidad de significación de la experiencia”. A estas condiciones, Jung las llama “arquetipos”.-

Heidegger habla de un tiempo atemporal, indeterminado; de las condiciones mismas del tiempo, de los factores por los cuáles vivimos en un tiempo o vemos las cosas con perspectiva de tiempo. Los arquetipos de Jung también establecen una categorización del tiempo. Por otra parte, según Merleau-Ponty, la idea o experiencia del tiempo es fruto de la vivencia corporal del mundo; es decir, la idea o la experiencia del tiempo es secundaria.

Corriente de investigación / Autor	Elemento de “pre-cognición”	Naturaleza universal e innata en todo ser humano
Fenomenología / Kant	Entendimiento y sensibilidad	Los trascendentales de la razón pura
Fenomenología / Hegel	La dialéctica	El espíritu absoluto
Fenomenología / Dilthey	La historia	La vida
Fenomenología / Heidegger	El tiempo	Los existenciales del “dasein”
Fenomenología/ Merleau-Ponty	El cuerpo	El “pensamiento corporal”; nervadura.
Fenomenología/ Paul Ricoeur	La narratividad	El lenguaje.
Fenomenología / Lévinas	El rostro del otro	La intencionalidad corporal de la consciencia
Psicología analítica/ Freud	Lo inconsciente	Deseos reprimidos
Psicología analítica/ Jung	Los arquetipos	Formas de comportamiento atemporales

En el fondo, todos ellos no hablan de cosas tan distintas. Hablan de cómo funciona y aparece en nuestro comportamiento “diurno”, nuestra instancia “pre-consciente” (que configura el estado actual de la consciencia). La psicología (como ciencia de los arquetipos de lo inconsciente) y la fenomenología (como ciencia de los fenómenos de la consciencia) tienen muchos vínculos en común. La esencia del trastorno psíquico ha de comprenderse en el contexto general del alma humana. La teoría debería estar incluida en una fenomenología (ciencia de los fenómenos empíricos en su conjunto, es decir, incluyendo aquellos que

extralimitan el ámbito teórico de la medicina; un terreno de experiencia humana general.) Una psicología de la neurosis carece de toda consistencia si no hay un conocimiento de fenomenología general.

“La psicología es conocimiento del alma”.

Además, la psique tiene historia. Es anormal y antinatural pensar que podemos nacer sin estar ligados a una historia. Eso es mutilar al ser humano, que en verdad sólo alcanza su plenitud cuando tiene relación con cualidades históricas específicas.

“Crecemos con conexión con el pasado, igual que tenemos brazos, orejas, ojos...(…) Desde la perspectiva de la ciencia natural no necesitas conexión con el pasado, lo puedes borrar”³⁷⁵

Arquetipos, símbolos y mitos:

Los arquetipos, unidos, crean religiones y filosofías que influyen y caracterizan a naciones enteras y épocas de la historia. Son una forma de pensamiento sin contenido conocido, es decir, representable. Son una especie de conceptos intuitivos, al mismo tiempo imágenes y emociones, trozos de la vida misma. No son elementos de un sistema mecánico que se pueda aprender de memoria, no tienen una interpretación universal, para entenderlos en su profundidad hay que integrarlos al individuo que los sostiene, en su vida y su situación. A veces, el mismo arquetipo puede tener una influencia beneficiosa, otras nociva. Son, en definitiva, de naturaleza "numinosa", muestran la relación del individuo con su experiencia, en el máximo sentido de la palabra.

A su vez, los arquetipos crean mitos. En el mito, como en toda "imagen colectiva", actúan interminables arquetipos. Los mitos son una especie de terapia mental de los sufrimientos y angustias de la humanidad: hambre, guerras, enfermedades,... Son compensaciones a nivel colectivo (mientras los "complejos" freudianos tienen un carácter personal). Tenido, como los arquetipos que mediante éste actúan, son experiencias de la vida resumidas: el itinerario que va del conflicto a la resolución.

En resumen: un arquetipo es una forma de pensamiento del inconsciente, los elementos que maneja son presentados a través de símbolos; a su vez, los mitos son representaciones de un arquetipo o de un conjunto de ellos; el mito es la representación de un nudo narrativo³⁷⁶. El origen de la narrativa – ¿cómo no? – está en los sueños.

375 Shang, S. ; “Carl Gustav Jung” (2007, película documental; op. cit.

376 Jung, C.; El hombre y sus símbolos (1964); op. cit. p. 97.

2) Arquetipos principales (topografía de lo inconsciente):

La imagen más conocida de la psique es aquella que lo presenta como un iceberg, donde lo consciente sería la parte visible y lo inconsciente la parte invisible. Sin embargo, el iceberg es una solidificación de agua que se sostiene sobre el océano, ese océano común a todos los seres humanos sería lo inconsciente colectivo; fluctuación anímica sin solidificar en una psique individual.

En su topografía de lo inconsciente, Freud habla de tres estadios psíquicos: El Ello, El yo y El superyó. Donde el ‘yo’ actuaría como mediador entre El Ello y el Superyó. Jung identificaba solamente al ‘yo’, debatiéndose entre el inconsciente personal y el inconsciente colectivo. El objetivo del psicoanálisis freudiano era fortalecer al "yo" sobre los otras dos para facilitar su integración social. En este caso la visión de Jung es totalmente distinta, para éste el ‘yo’ era algo imperfecto y el objetivo de la terapia sería la evolución del ‘yo’ al ‘self’ (“sí-mismo”), la totalidad, la cumbre del desarrollo psíquico humano. Según Jung, para alcanzar este ‘self’, el individuo debía romper, vencer y superar sus complejos. Según Jung, éstos son el origen de toda perturbación mental.

Como hemos dicho, los conceptos de inconsciente colectivo y arquetipo son correlativos, no se entienden el uno sin el otro. La posición de Jung no menosprecia las ambigüedades ni las dificultades epistemológicas inherentes a la noción de arquetipo. Tampoco pretendió elaborar un código arquetípico rígido. Así, ¿el número de arquetipos es definido o ilimitado?³⁷⁷ A lo que Jung responde: ¿es que acaso podría limitarse la cantidad de experiencias humanas? No es posible ni necesario hacer una lista de arquetipos, además éstos se amplían y metamorfosean a medida que varía y se amplía la experiencia humana.

Pero entonces, ¿es posible clasificarlos siguiendo algún baremo? Estudiando los complejos de sus pacientes fue como dio con los cinco patrones de la psique, que denominó “arquetipos” y que son proyecciones de lo inconsciente de carácter ancestral. Como decimos, a partir de estos cinco arquetipos básicos, Jung deriva la naturaleza de todos los siguientes. En realidad nadie puede decir dónde acaba el hombre, la personalidad inconsciente de la psique humana es insondable, infinita.³⁷⁸

377 Existe una institución estadounidense que se dedica a la clasificación enciclopédica de imágenes arquetípicas de todo el mundo, es la “ARAS” (Archive for Research in Archetypal Symbolism) En la actualidad, el archivo de ARAS contiene aproximadamente unas 17.000 imágenes fotográficas recopiladas a lo largo de más de sesenta años, cada una acompañada de un comentario académico, incluyendo términos históricos, culturales, geográficos y otros útiles. ARAS también publica una revista trimestral online conectando arte, cultura y psicología profunda desde una perspectiva multidisciplinar que puede ser suscrita de forma gratuita en su página web, www.aras.org

378 Es decir, los restantes son variaciones y desinencias de los principales, como por ejemplo: el Yo, la personalidad y su esfuerzo hacia su completa realización. El héroe, que lleva a cabo una gran búsqueda para realizar su destino. La madre, principalmente en el sentido de nuestra necesidad de ella. El padre, sobre todo una figura de autoridad suelen

- **La Persona:** la cara que presentamos al mundo. “Fachada” racional que el yo crea para los demás, constructo del “yo”.
- **La Sombra:** la parte de nosotros no reconocida pero que sin embargo existe. El remanente amoral de nuestro pasado animal instintivo. Lo inconsciente que nos domina, naturaleza más allá del “yo”, lo que desconoces de ti. Es la propia representación de lo inconsciente, que se presenta como algo oscuro.
- **El Self (“Sí-mismo”):** la conjunción armónica del ‘yo’ y el todo. Todo lo que tu eres, “la suma” de tu consciente y tu inconsciente.
- **El Anima:** la imagen femenina (reprimida) en la psique masculina.
- **El Animus:** la imagen masculina (reprimida) en la psique femenina.

Sobre los conceptos de “Persona”, “Yo-mismo” y “Sombra”:

El “Yo-mismo” es lo que es consciente de ti para ti mismo, lo que conoces de ti en tu intimidad. “Persona” es una ficción del yo, una representación. “Persona” es un concepto práctico, fruto parcial del resultado de las demandas de la sociedad y el compromiso con lo que a uno le gusta parecer. “Persona” es la máscara que mostramos de nuestro “yo”. Somos distintas “personas” dependiendo del lugar o de la compañía con la que estemos. De hecho, los demás asumen nuestra “persona” como nuestra personalidad real, pero es absolutamente falso.

Tenemos que asumir que somos lo que somos y no lo que parecemos, y quien no sea consciente de esto tendrá conflictos con su psique, como ocurre con los neuróticos, que piensan que son uno y todo el mundo ve que son dos.

Por lo tanto, “persona” no es propiamente “yo-mismo”, que nunca lo mostramos. Siempre intentamos proyectar lo negativo sobre el exterior, no cargar con ello; pues el encuentro con “uno-mismo” es desagradable.

“Si es capaz de ver la propia sombra y de soportar el conocimiento de ella, está resuelta una pequeña parte

inducir miedo. El niño, nuestro principio inocente con todo nuestro potencial en frente de nosotros. El sabio, o un hombre viejo y sabio, el que tiene el conocimiento profundo. El dios, la imagen perfecta del Yo. La diosa, la gran madre, o Madre Tierra. El embaucador, un agente pícaro que nos empuja hacia el cambio. La bestia, una representación del pasado primitivo del hombre. El chivo expiatorio, que sufre los defectos de los demás. El tonto, vagando en confusión y direcciones erróneas. El artista, la visionaria e inspirada manera de acercarse a la verdad. Mana y otros conceptos de energía espiritual. El viaje, una representación del camino hacia la autorrealización. La vida, la muerte y el renacimiento, la naturaleza cíclica de la existencia. Luz y oscuridad, las imágenes de lo consciente y lo inconsciente. El árbol, el crecimiento hacia la auto-realización. El agua, lo inconsciente y las emociones. El asistente, conocedor de lo oculto y de la transformación necesaria. El hermafrodita, la integración de los opuestos,...

*de la tarea: al menos se ha eliminado lo inconsciente personal. Pero la sombra es una parte viva de la personalidad y por eso también quiere vivir, de un modo u otro. No es posible eliminarla demostrando su inexistencia”*³⁷⁹

La sombra recuerda al hombre su desamparo e impotencia y que hay problemas que, simplemente, no es posible solucionar con los propios medios. Encontrarse con uno mismo es encontrarse con la propia sombra. Y hay que conocerse bien a uno mismo para saber quién se es.

“Si atravesamos la puerta de la sombra, nos damos cuenta horrorizados de que somos objetos de factores externos que nos dominan (...) y nada defrauda tanto como el descubrimiento de nuestra insuficiencia”.

Las decisiones que creemos tomar, el sentido que rige el mundo, las causas político-sociales,... todo son consecuencia de decisiones de lo inconsciente³⁸⁰.

Al reconocer esta situación, es decir, al tener una actitud de humildad y honradez...

“Está puesto el fundamento para una reacción compensatorio de lo inconsciente colectivo, es decir, ahora se está dispuesto a prestar oídos a alguna ocurrencia que sirva de ayuda”; sueños, imágenes, narraciones,... todo aquello que nos acerque a nosotros mismos.”

Los arquetipos “Anima” y “Animus”:³⁸¹

*“La consciencia era entonces mucho más simple, y lo que poseía como suyo propio, ridículamente poco”*³⁸²

“Anima” simboliza el arquetipo de lo femenino, un ser cautivador, lleno de embrujo, erotismo, atracción, sensualidad. “Anima” viene a simbolizar lo erótico de la naturaleza.

“Lo que hoy llamamos “fantasía erótica” es una introyección de esa “misteriosa e inquietante gracia de tiempos remotos” que complica y perturba nuestra vida anímica (...) hace gala de una insoportable anatomía que en el fondo no le correspondería de derecho a un contenido anímico”.

379 C.J.Jung; Los arquetipos y lo inconsciente colectivo (2002); op. cit.

380 Por eso, nunca debemos olvidar quienes somos; vamos al encuentro con lo inconsciente, pero no debemos perder la conciencia en ningún momento. Debe ser un encuentro y no una búsqueda, porque en un encuentro no dominas, no tienes poder sobre el objeto con el que vas a “chocar”; mientras que en una búsqueda... “dime qué buscas y sabrás lo que vas a encontrar”. Una está determinada, lo otro es inesperado.

381 C.J.Jung; Los arquetipos y lo inconsciente colectivo (2002); op. cit. p. 56-58.

382 Ibíd.

Se metamorfosea, nos causa funestas ilusiones, afectos incontrolados.

“Anima significa “alma” y designa algo extraordinariamente maravilloso e inmortal (...) una representación dogmática que tien la finalidad de exorcizar y apresar algo inquietantemente vivo y espontáneo”.

“Anima”, etimológicamente “movido”, “irisado”, también “llama”, “mágico soplo espiritual”.

*“(“Anima” es) lo que vive por sí mismo y es causa de vida”, aquello que “seduce a la materia inerte que no quiere vivir”.*³⁸³

““Anima” es un concepto puramente empírico que no pretende otra cosa que dar un nombre a un grupo de fenómenos afines o análogos (...tal como ocurre con el concepto “vertebrados”...) El alma da a conocer sus manifestaciones vitales y reacciona ante influencias de todos los ámbitos de la experiencia humana (...) cuando queremos entender el alma tenemos que incluir en ella el mundo”.

““Anima” es un arquetipo natural que reúne en ella misma, de manera satisfactoria, todas las expresiones de lo inconsciente, del espíritu primitivo, de la historia de la lengua y de la religión”.

¿Qué no es “anima”? No es razón, prudencia ni sabiduría. “Anima” es un factor, algo que mueve, que insta a hacer. Es el apriori de estados de ánimo, de reacciones, de impulsos,... cualquier espontaneidad psíquica. Un aspecto más de lo inconsciente, un arquetipo más entre muchos. Es de naturaleza femenina, por lo tanto, vinculado a todo lo numinoso, categórico, peligroso, mágico, tabú; también a lo bello y lo bueno (similar al “Kalos Kagatov” de la griega clásica; concepto previo a la oposición posterior entre estética y moral). “Anima” es una forma de arquetipo que expresa el hecho de que un hombre tiene una minoría de genes femeninos. No aparece y desaparece, está siempre presente. Funciona como lo femenino en el hombre, es la parte femenina y ctónica del alma. Corresponde al “yin” de la pareja conceptual cosmogónica “yin-yang”.

“Animus” es el mismo caso, pero a la inversa; la parte masculina que actúa en la psique de toda mujer. A veces es consciente, otras inconsciente. Vinculado a su principio logos, refleja la naturaleza de su conexión con el mundo de las ideas y el espíritu, en contraposición a eros que reflejaba la naturaleza de lo relacional. Por eso, Jung lo describe también como el arquetipo del significado.

383 Ibíd.

El arquetipo del “Sí-mismo” (Self)³⁸⁴:

Es el arquetipo central de lo inconsciente colectivo, la totalidad del ser humano. Se representa simbólicamente por el círculo, cuaternidad, el triángulo, el hermafrodita, niño, mándala, etc. Representa el fin último del proceso de individuación, la integración y unión de los opuestos.

«El sí-mismo es una unión de los opuestos κατ' ἐξοχήν (por excelencia)».

El “sí-mismo” es una magnitud antepuesta al «yo consciente». Comprende no sólo la «psique consciente», sino también lo «inconsciente», y por ello es, por así decirlo, una personalidad que «también» somos... No existe posibilidad alguna de alcanzar también una «consciencia» aproximativa del sí-mismo, pues por más que queramos hacerlo consciente siempre existirá una cantidad indeterminada e indeterminable de «inconsciente» que pertenece a la totalidad del sí-mismo.

El sí-mismo es no sólo el «centro», sino también aquel ámbito que encierra la «consciencia» y lo «inconsciente»; es el centro de esta «totalidad» como el «yo» es «el centro de la consciencia».

El sí-mismo es también «la meta de la vida», pues es la expresión más completa de la combinación del destino que se llama individuo.

El arquetipo de la cuaternidad:

La Cuaternidad sería según C. G. Jung aquel arquetipo universal premisa lógica de todo juicio de totalidad.

“La cuaternidad es un arquetipo que, por así decirlo, se presenta universalmente. Es la premisa lógica de todo juicio de totalidad. Si se quiere llegar a un juicio de este tipo, éste debe tener un aspecto cuádruple. Cuando, por ejemplo, se quiere caracterizar la totalidad del horizonte, se nombran los cuatro puntos cardinales. Hay siempre cuatro elementos, cuatro cualidades primitivas, cuatro colores, cuatro castas en la India, cuatro caminos en el sentido de evolución espiritual en el budismo. Por ello también hay cuatro aspectos psicológicos de la orientación psíquica más allá de lo cual no puede ya decirse nada más fundamentalmente. Debemos tener, como orientación, una función que compruebe que hay algo (sensibilidad), una segunda que verifique qué es esto (pensamiento), una tercera función que diga si esto se adecúa o no, si se quiere admitir o no (sentimiento) y una cuarta que indique de dónde viene y adónde va (intuición). Más allá de ahí no se puede decir nada... La perfección ideal es lo redondo, el círculo

384 Jung, C.G.; Obras completas. Volumen 12. Psicología y alquimia. I. Introducción a la problemática psicológica religiosa de la alquimia. II. 3. D. Sobre el simbolismo del sí-mismo. Madrid: Editorial Trotta. 2005, pp. 20.

(mandala), pero su escala mínima es la cuadratura.”³⁸⁵

También definida como Cuaternio, se presenta frecuentemente en una estructura de 3 + 1 dado que una de las magnitudes puede adoptar un posicionamiento y naturaleza distintas.

Un ejemplo al respecto sería la simbología animal que adoptan los cuatro evangelistas, siendo tres animales y un ángel. Cuando surge la magnitud excepcional y se une a las otras tres se alcanzaría el Uno, o símbolo de la totalidad.

Otro ejemplo sería, dentro de la Psicología analítica de C. G. Jung, aquella función ausente a nivel consciente, denominada de menor valor, cuya integración a las tres restantes permitiría desarrollar el proceso de Individuación, meta básica en la psicoterapia junguiana.

*«El cuatro, en tanto que plural mínimo, representa el estado pluralista de la persona que no ha alcanzado la unidad interior; el estado de la falta de libertad, de la falta de unión consigo mismo, de la ruina, del desgarramiento en direcciones diferentes, una situación dolorosa, irredenta, que desea la unión, la reconciliación, la redención, la curación, es decir, ser un todo».*³⁸⁶

También se expresaría como un modo de planteamiento de la personalidad de Dios. La cuaternidad, a diferencia del resto de opciones previas, véase politeísmo, dualismo, monismo, monoteísmo, trinidad, se constituiría al plantearse una imperfección en ésta última, dado que le restaría un cuarto momento para alcanzarla³⁸⁷

“Dios sería un equilibrio dual generador (Padre-Madre) que debe completarse con el equilibrio dual de lo engendrado (Hijo bueno, Hijo malo; Hijo e Hija). Las dos dualidades unidas formarían el carácter cuatri-esencial de los grandes fenómenos cósmicos (cuatro elementos, cuatro puntos cardinales). Ese dios de la cuaternidad sería el símbolo clave de la totalidad del cosmos.”

El arquetipo de “el sentido” o de “el viejo sabio”:³⁸⁸

“Tras todo ese juego cruel (que lleva a cabo el “Anima”) con los destinos humanos hay como una especie de intención secreta que parece corresponder a un conocimiento superior de las leyes de la vida.

385 Jung, C.G., *Symbolik des Geistes*, 2ª ed., 1953, pág. 399. en Jung, C. G.; Jaffé, Aniela (1964). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Seix Barral, Barcelona, 2001. p. 474.

386 Jung, C. G.; *Obra Completa*. Volumen 6. La práctica de la psicoterapia. XIII. La psicología de la transferencia. Madrid: Editorial Trotta. 2006, p. 197.

387 Pikaza, Xabier (1999). *El fenómeno religioso*. Curso fundamental de religión. Madrid: Editorial Trotta. pp. 223–224.

388 C.J.Jung; *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (2002); op. cit. p. 40-45.

Justamente lo que no se esperaba en un principio, lo inquietantemente caótico, pone al descubierto un sentido profundo. Y a medida que se va descubriendo ese sentido, va perdiendo el “ánima” su carácter apremiante y coactivo (...) Así surge un nuevo cosmos. Esto no significa un nuevo descubrimiento de la psicología médica, sino la antiquísima verdad de que la plenitud de las experiencias vitales son el origen de ese saber que el padre le entrega al hijo”.

Sentido y sin-sentido, en un principio son idénticos; ambos surgen del caos. No es que caos sea igual a sin-sentido. El sentido es caos racionalizado, mas no por ello deja de ser sin-sentido. El mundo no tiene significación en sí si no hay alguien, una consciencia que intente comprenderlo. Por eso el “Anima” y con ella la vida carecen de significado por cuanto no ofrecen una significación.

El raciocinio humano necesita crear oposiciones para comprender: noche-día, caos-cosmos, masculino-femenino, etc. Necesita interpretar su realidad, dotarla de significado y sentido; pero esto no corresponde a la verdad.

¿Qué ocurre cuando surge una situación vital turbulenta en la que no encaja ninguna interpretación tradicional? Que nos sentimos derrotados y con miedo a la desmoralización. Cuando no hay nada que nos ofrezca protección, en el máximo desvaseamiento,...

“sólo entonces se da la posibilidad de vivir un arquetipo que hasta ahora se había mantenido escondido en el sin-sentido, cargado de significación, del “ánima”. Es el arquetipo del sentido, como el “ánima” representa por excelencia el arquetipo de la vida”.

El arquetipo de “El sentido” también es llamado por Jung, “El viejo sabio”.

“El sentido nos parece siempre el más reciente de los fenómenos, porque suponemos con cierta razón que somos nosotros quienes lo damos, y porque creemos, también seguramente a justo título, que el vasto mundo puede subsistir sin ser interpretado”.

¿Cómo damos sentido? ¿De dónde lo sacamos? Dar sentido es interpretar, e interpretar consiste en servirnos de categorías históricas antiquísimas, matrices lingüísticas, de imágenes primigenias, de fundamentos lógicos, de motivos contextuales, etc. Todo ello compone lo que entendemos por “idea” o “visión esencial”. Ideas que se transmiten psíquicamente (y no sólo culturalmente) de generación en generación; según Platón, prototipos guardados en un lugar supracelstial, formas trascendentes y eternas; es la “energía”, el “flogiston” o fuego misterioso de la filosofía alquimista, la energía térmica inherente a la materia; el “mana”, el pan enviado por Dios a los israelitas que tenía el sabor y la apariencia de aquello que uno más deseaba, fuerza de crecimiento, mágicamente curativa, visión primitiva de la fuerza viva.

“Todo se basa en protofuerzas arquetípicas, cuya claridad surgió en una época en que la consciencia aún no pensaba, sino que percibía. El pensamiento era objeto de la percepción interior; no pensado sino sentido como fenómeno, por así decir; visto u oído”.

* * *

Partiendo del cruce entre la teoría arquetípica de Jung y sus cinco arquetipos básicos, las concepciones triádicas de la “filosofía simbólica”, las disciplinas tradicionales de la filosofía occidental y algunos datos e hipótesis sobre la naturaleza neuronal del cerebro, esta investigación presenta la siguiente imagen de la psique.

PSIQUE (propuesta topográfica)			
INCONSCIENTE (subconsciente)	Factores que operan en el “Yo” realizado a nivel <i>Consciente</i> como <i>Persona</i> .		SUPRA-CONSCIENTE (sobreconsciente)
Tesis	Antítesis		Síntesis
¿Cerebro reptiliano, límbico?	Hemisferio izquierdo	Hemisferio Derecho	¿Cerebelo / neocórtex?
Causa causante no causada (<i>Natura naturans</i>)	Lo masculino	Lo femenino	Lo andrógino
La Sombra	<i>Animus</i> / espíritu	<i>Anima</i> / alma	<i>Self</i> / Sí-mismo
Metafísica	Epistemología	Ética	Estética

3) Posesión, liberación, conservación (el ciclo de la individuación):

*“El símbolo es el fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por él a modo de puente el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere.”*³⁸⁹

Las imágenes ilusorias del arte y de la consciencia, para elaborar su representación del mundo, se sirven de la lógica, de establecer relaciones causa-efecto, y de la analógica, de la comparación senso-emotiva; y es la razón, como diría Kant, la que establece las “síntesis superiores”. Sin embargo, así sólo describimos *grosso modo* cómo la consciencia construye una imagen, pero no se acaba de explicar la tendencia, inclinación, o preferencia por una representación u otra, por una imagen del mundo (con su metafísica, su epistemología, su ética y su estética) u otra.

Las ilusiones ópticas son un ejemplo extremo, pero es en los extremos donde quizá pudiera vislumbrarse la “verdad” de las cosas. Son un ejemplo que nos sirve para entender cómo opera nuestra mente ante determinadas situaciones de elección: elección cognitiva, moral, estética,... Como ya dijimos (ver lámina 1):

*“Lo que ocurre es que vemos la imagen ambigua y entonces, basándonos en nuestras expectativas de experiencias anteriores, inferimos de forma inconsciente que se trata de un conejo o de un pato. Es el proceso descendente de verificación de hipótesis descrito por Helmholtz. Una hipótesis satisfactoria sobre la imagen, una vez formulada, no sólo explica la información visual sino que, además, excluye otras alternativas. De modo que, una vez asignada la imagen al pato, nos quedamos con la hipótesis del pato, y la hipótesis del conejo deja de estar sobre la mesa, por decirlo así. La razón de que ambas percepciones excluyan recíprocamente es que cuando hay una imagen dominante, no deja nada por explicar; la ambigüedad desaparece. El dibujo es o bien un pato o un conejo, pero nunca las dos cosas.”*³⁹⁰

A pesar de la explicación psicológica de Helmholtz, la cuestión sigue sin estar resuelta en lo más hondo. ¿Quién decide, “yo” o “algo” previo a mí? ¿Qué o quién configuró tal “hipótesis”? Es decir, cuál es la relación entre las acciones de una persona y lo que esa persona, ve, recuerda o cree.

Gracias a las investigaciones de Jung, nos vemos capaces de aventurar una respuesta. Lo

389 Chevalier, J. (Coord.); Diccionario de los símbolos, Ed. Herder, Barcelona, 1986; del prólogo de J. Olives Puig.

390 Kandel, E.R.; La era del inconsciente (2013); op. cit. p. 236.

explicaremos a través del concepto que, como filósofos, hemos inventado, podría designarse más o menos como *lateralidad simbólica*. Pero para entenderlo, primero hay que especificar que aportes de la teoría junguiana nos ayudaron en su formación.

Lo que sí podemos avanzar es que para dar una respuesta lógica (causa-efecto) y analógica (emotiva) a la cuestión sobre el vínculo entre acción y percepción (de tal modo que nuestros dos hemisferios queden comprometidos y satisfechos) habrá que responder simultáneamente tres preguntas (que a su vez refieren el vínculo “acción-percepción”, por lo menos, a tres transformaciones):

- Cómo el observador transforma la información sensorial en percepción, emoción, empatía y acción (transformación del observador)
- Cómo valorar la forma en que un estímulo provoca una determinada respuesta perceptiva, emocional y conductual en un contexto cultural determinado (transformación del contexto).
- Cómo el observador transforma ese contenido en algo exterior, cómo lo devuelve a la realidad en forma de producto, esto es, de "acto + simbólico" (transformación de la materia).

Ante una ilusión óptica, ante la elección de una forma u otra, consideramos plausible plantear la hipótesis de que allí está operando la subordinación de un hemisferio por el otro, y con él, sus imágenes simbólicas o esquemas mentales: “somático-emotivos” en el izquierdo, “analítico-cognitivos” en el derecho. Esto es, de alguna manera sospechamos (intuimos) que “*lo que ocurre*” es que la mente no puede percibir simbólicamente la imagen desde los dos hemisferios a la vez, cuando hay un hemisferio dominante en un momento de la evolución de la personalidad (no dominante según determinación biológica, sino más bien ideológica), éste no deja espacio a la “información” que percibe el otro. A este fenómeno vamos a llamarlo “lateralidad simbólica”: la psique se ha visto forzada a decantarse por uno de los tres “conjuntos” simbólicos (de las “tres zonas” cerebrales que estamos demarcando). O dicho de otro modo, la consciencia se ha visto dominada, poseída – en el sentido junguiano de la palabra – , por el imaginario producido desde uno de los hemisferios.

*“El arquetipo presenta en lo esencial un contenido inconsciente que, al hacerse consciente y ser percibido, experimenta una transformación adaptada a la conciencia individual en la que aparece”.*³⁹¹

391 Jung, C.G. (2002); op. cit. p. 76

Quizá este sentido “junguiano” tenga que ser explicado. Se trata de la teoría de la “posesión arquetípica”, una de las teorías más fascinantes que conocemos, por su riqueza, simplicidad y aplicabilidad, y que nosotros hemos introducido dentro de la teoría-imagen que estamos *formando* de la consciencia.

Para nosotros vendría a sustituir al “bloqueo simbólico” de la teoría edípica, de modo que podría emplearse como método de análisis fílmico, aunque como ya dejamos planteado, no es ese nuestro objetivo, sino analizar la intencionalidad del acto fílmico, única manera de entender de verdad el efecto simbólico que percibe el espectador, que no es más que un proceso de transferencia.

*"Bellour considera este efecto de correspondencia entre micro y macroestructura como una característica general del film de ficción clásico, característica que él denomina "bloqueo simbólico". (...) Dicho de otro modo, según Bellour en todo gran film clásico existen "uno, o más sistemas que aseguran específicamente la circularidad de la estructuración simbólica (...) El complejo de Edipo, el código simbólico que abre y cierra el film, "se propaga, mediante una jerarquización sabiamente orquestada y según un continuo efecto de eco, tanto en el nivel del destino aparente en su totalidad, como el de los infinitos detalles de cada uno de sus componentes", desde las grandes estructuras narrativas a los detalles formales de cada fragmento"*³⁹²

Para diferenciarlo de la teoría freudiana y dado que un arquetipo también ejerce la fuerza centrípeta de un nudo, podríamos caracterizarla como “nudo simbólico”, pero no lo vemos claro porque el proceso no acaba en un nudo, es *cíclica* y no circular. Podría decirse que la concepción fundamental de un arquetipo, su ciclo simbólico, guarda una estructura triádica, como su fuera un drama abreviado en tres actos. Estos actos, a pequeña escala, son el reflejo de la estructura fundamental de la vida: nacimiento, crecimiento y muerte. Tal es la esencia argumental de la vida. Por lo tanto, no se trata de un “bloqueo” freudiano o de un “nudo” lacanino. Sino de una tríada simbólica, “abierta al mundo” en fuerza centrífuga; en el fondo no hay nada que “bloquear” o “atar” y sí mucho por conocer y experimentar. Por lo tanto, lo más adecuado sería hablar de “ciclo simbólico”.

“En la visión mítica, los hombres aparecen como encarnaciones de los dioses arquetípicos porque aparece significado pleno y eterno de lo que están haciendo. No sólo están ganándose la vida y manteniendo a una familia o realizando sus aficiones; están desempeñando, con

392 Aumont, J. , Marie, M.; *Análisis del film*; (2009) op. cit. pp. 236-237.

variaciones innumerables, el drama cósmico del escondite, de lo perdido y lo encontrado, que es, (...) el argumento único detrás de todos los argumentos. (...) porque, por un lado, los sentidos, al no estar distraídos por un exceso de preocupación por la supervivencia propia, están disponibles para el mundo tal como es. Por otro lado, cada papel que se desempeñan - divino o demoníaco- , al considerarlo desde el punto de vista del drama cósmico, también se considera con su lugar apropiado y esencial. Es esta suposición de una totalidad universal lo que le ofrece al individuo un significado en la visión mítica queda mucho más allá de que pueda tener con la visión basada en los hechos. (...) Ese reconocimiento o de que todo lo que sucede aquí es un reflejo, o dramatización, de lo que ocurre "in divinis" . ”³⁹³

Desde esta óptica, todo proceso adquiere una dimensión que va más allá de la utilidad instrumental de la razón, un sentido más pleno que vincula los cambios particulares con las dinámicas universales. Esto es, en todo arquetipo, en toda narración, en todo ciclo de la vida (cognitivo, social, cultural,...) está operando, como condición de posibilidad, el mismo proceso triádico / dialéctico:

“He sugerido que detrás de casi todo mito estar argumento único del juego del escondite. Naturalmente, hay excepciones, pero en su mayor parte, este tema es tan obvio que no hace falta demostrarlo. Porque, hablando en general, la estructura misma de un argumento tiene la forma triple de a) un "status quo", b) su trastorno, y c) su restauración o transformación. ” ³⁹⁴

En este “status quo”, la consciencia, como indica la fenomenología, ya es “consciencia de algo”, su actividad es siempre intencional. En términos junguianos esto significa que siempre hay un patrón de comportamiento trascendental actuando. Si está actuando es porque de alguna manera nuestra psique consciente está siendo poseída por él. De modo que este primer estadio debería entenderse desde esta duplicidad: estado inicial, pero estado ya determinado; vacío, pero pleno.

Por lo tanto, nosotros preferimos leer el proceso con las siguientes pautas:

1. Conservación (adecuación, reubicación, restauración)
2. Posesión (colonización, transtorno)
3. Liberación (transformación, subversión, racionalización.

Tras la liberación, la nueva toma de consciencia será reubicada o adecuada en la psique, que quedará restaurada de su “posesión”, y el individuo seguirá su camino de individuación; empieza de

393 Watts A.; (2005); op. cit. p. 30.

394 *Ibíd.*, p. 46.

nuevo el ciclo.

Esta teoría, esta imagen, la elabora Jung a través de sus *conocimiento previos* (hemisferio analítico) y sus *vivencias* (hemisferio somático). Recoge y pone en práctica toda su elaboración teórica anterior (arquetipos, inconsciente colectivo), y es la base del método terapéutico de la psicología compleja o analítica, la teoría de la transferencia, que aspira a la unión integral de la consciencia.

La lógica del proceso es similar a la empleada en terapia gestáltica, cuyo propósito es que el individuo se de cuenta (insight) de que sus problemas son círculos sin terminar. Para solucionarlos hay que admitirlo, completarlo e integrarlo, haciendo de la la identidad un todo autosuficiente e independiente de autoridades externas.³⁹⁵

La “transferencia”, o “cura del habla”, es un caso concreto de proyección. Como es sabido, el método de la transferencia fue elaborado científicamente por Freud, aunque es una práctica religiosa muy común en diversas culturas, en alusión

*“a la vieja idea supersticiosa de entregar la enfermedad, transferir la enfermedad a un animal, o entregar el pecado a un chivo expiatorio y así desaparece”.*³⁹⁶

En el cristianismo la encontramos, por ejemplo, en la transferencia que el feligrés hace al cura en el confesionario. Tanto en el confesionario como en el diván se trata de expiar los pensamientos negativos y reconducirlos para lograr la estabilidad de la transmite consciencia. ¿Pero qué es lo que el paciente tiene que expiar? ¿Qué acontecimiento, imagen o idea ha de purgar el paciente como si fuera el personaje de una tragedia griega en su proceso catártico?

Posesión:

“A los seres humanos no les turban las cosas en sí, sino cómo las ven”

Epicteto, filósofo estoico de 50 d.C.

La actividad humana ha de entenderse como la suma de instintos irracionales de lo inconsciente y motivaciones racionales del entendimiento consciente. Según el modelo del psicoanálisis freudiano, basado en la psicología personal, las distorsiones del pensamiento racional y el funcionamiento social, las neurosis (“transtornos” para la psicología conductual) son el efecto de un suceso empírico, de un hecho acontecido en la vida personal del paciente. Sin embargo,

395 Riveros, M. y Shirakawa, I.; “¿Qué es la Terapia Gestáltica? (1976); op. cit.

396 Shang, S.; (2007, película documental); op. cit.

“las neurosis son fenómenos sociales, no asuntos privados, esto hace que supongamos la existencia de unos arquetipos”³⁹⁷

Para la psicología transpersonal, colectiva, el verdadero causante de esa distorsión no es exactamente un suceso empírico. El suceso empírico, *el contacto con las cosas*, lo único que hace es despertar un arquetipo que ya está, desde tiempos inmemoriales y como constituyente de lo inconsciente, en la psique del paciente.

“Hay tantos arquetipos como situaciones típicas en la vida. Una repetición interminable ha grabado esas experiencias en nuestra constitución psíquica, no en forma de imágenes llenas de contenido, sino al principio casi únicamente como formas sin contenido, que representan la mera posibilidad de un cierto tipo de percepción y de acción. Cuando surge una situación que corresponde a un arquetipo determinado, éste es activado y aparece una compulsión que, como una fuerza instintiva, sigue su camino contra toda razón o produce cualquier otro conflicto de dimensiones patológicas, o sea, neurosis.”³⁹⁸

Es decir, existe un orden correlativo entre, por ejemplo, una situación “A” y un arquetipo del tipo “A”. La situación empírica, el cruce de la psique con las cosas, activa el arquetipo, lo “despierta” y éste activa a su vez el proceso de distorsión de la realidad y de la razón que llamamos neurosis³⁹⁹. El arquetipo lo ha poseído, tal es su poder de actuación.

“No hay disparate del que no sea capaz la gente dominada por un arquetipo”⁴⁰⁰

Los símbolos no pueden ser sacados de su contexto, hay que vincular la descripción del momento, del hecho empírico con la descripción simbólica. Cada situación empírica activa un determinado arquetipo. Toda representación simbólica tiene paralelismos históricos, se repite en el arte de épocas y lugares distintos. Si eso sucede es porque algo tiene una existencia autónoma, colectiva, universal; es un arquetipo cuyo comportamiento acontece, como regido por un orden, de manera regular y tipificable.

397 *Ibíd.*

398 C.J.Jung; (2002); op. cit. No creemos que el concepto de “posesión” haya que remitirlo sólo a la neurosis, a no ser en su sentido laxo, y dejemos el término “trastorno” para los casos en los que es aconsejable (o necesaria) la medicación.

399 Consideramos la teoría junguiana de la posesión análogo a la teoría lacaniana de la imagen especular. Pero mientras en Lacan lo imaginario pertenece a la dimensión del engaño, en Jung es el activo vinculado a lo inconsciente y por lo tanto, productor de símbolos. Ampliaremos esta diferencia en el apartado “Lo imaginario”, y lo haremos introduciendo una tercera voz, la de Castoriadis.

400 Shang, S.; (2007), op. cit

Jung apoya esta teoría a partir de la confluencia de diversas disciplinas: antropología, etnología, teología, filosofía, psicología, historia del arte, mitología, psiquiatría, sociología,... Y de sus viajes y contactos con otras culturas.

*“Estando en la selva con una tribu, te invade un espíritu y haces algo no esperado. Eso es porque te invade el arquetipo, éste es una fuerza, tiene autonomía y te puede invadir; poseerte; te ataca.”*⁴⁰¹

Sin embargo, la posesión de un arquetipo puede ser tanto beneficiosa: otorgando un sentido férreo a tus decisiones, aumentando tus capacidades creativas, equilibrando un estado anterior,... Como perjudicial: obcecación, irracionalidad, locura,... Del mismo modo que todo arquetipo, como ya dijimos, tiene “dos caras”, dos aspectos: uno negativo y otro positivo; pueden ser fuente de dolor y posibilidad de superación, de liberación, de ir más allá. Son paradójicos. Son a la vez el peligro y el camino hacia la solución. Por un lado puedes sucumbir a su influencia, un ejemplo son las predisposiciones psicóticas, las neurosis obsesivas, los delirios, etc. -donde el arquetipo se hace completamente autónomo-; y por otro, son la posibilidad de que la consciencia se reconquiste a sí misma y el alma amplíe su potencial cualitativo, cosa que ocurre cuando el arquetipo es sometido al control de la consciencia.

Liberación:

En su vertiente práctica, la psicología analítica o psicoanálisis encuentra en la “transferencia”, o “cura del habla”, su piedra angular. Se trata de un método para conocer el contenido del inconsciente del paciente; esto sucede, frecuentemente, a través del análisis de los sueños. Primero se empieza a trabajar con el material personal del paciente, y salen a la luz imágenes de su infancia, de las relaciones parentales, de su juventud, problemas de adaptación, ...

*“posees todas las cosas importantes del desarrollo de una persona.”*⁴⁰²

El paciente te transmite todos sus valores emocionales, y cuando son realmente importantes, salen solos. El objetivo es la integración de la consciencia y la liberación del “uno-mismo”. Cuando el paciente percibe su situación como una imagen (narrativa) externa a sí mismo, queda liberado.

La transferencia es por lo tanto un caso concreto de proyección. En su discurso la consciencia transmite cosas que le son emocionalmente importantes, decisivas, y no meras

⁴⁰¹ Shang, S.; “Carl Gustav Jung” (2007, película documental); op. cit.

⁴⁰² Ibíd.

banalidades.

“(Se trata de...) un proceso inconsciente, automático, mediante el cuál un contenido inconsciente para el sujeto se traslada a un objeto, apareciendo así como si perteneciera a éste. En cambio, la proyección cesa en el momento en que se vuelve consciente, es decir; cuando el contenido es visto como perteneciente al sujeto”. El cese de la proyección acontece como una liberación, donde el sujeto es capaz de percibir su proyección de manera “abstracta” e independiente del objeto al que estuvo ligada.

*“La palabra “proyección”, en el fondo, no es adecuada, porque no ha sido expulsado nada fuera del alma, antes bien, la psique, por una serie de actos de introyección, se ha transformado en esa complejidad que hoy conocemos. Su complejidad ha aumentado proporcionalmente a la des-espiritualización de la naturaleza”.*⁴⁰³

Es como si la consciencia, no sabemos por qué, necesitara sacar a la luz esas imágenes. El objetivo de la terapia, y la labor del terapeuta, es hacerle ver al paciente el porqué de sus problemas. Que según esta teoría son debidos a la posesión sufrida por un arquetipo (como es el edípico en el psicoanálisis freudiano, pero hay infinitos más). Como hemos dicho alguna vez, un arquetipo es una especie de drama abreviado en tres actos, donde la presentación, el nudo y desenlace acontecen a la vez, fuera de los márgenes del espacio y el tiempo. Los arquetipos no son ideas intelectuales, sino más bien formas, estructuras senso-cognitivas de la psique; según Jung, ideas de todas las culturas (unidad todo poderosa), previas a significaciones localistas (Zeus, Dios, Alá).

Individuación y conservación:

Como decimos, al racionalizar este arquetipo, al proyectarlo, de alguna manera, la consciencia fuera de sí, al percibir esa imagen de manera exterior, al lograr formarla, darle forma y representación, el sujeto se da cuenta de que estaba siendo poseído por una idea arquetípica que podía más que él, que le dominaba.

El objetivo de la terapia es llegar a una situación donde el paciente entienda el porqué de su problema, y eso se consigue racionalizándolo, haciéndolo consciente. El objetivo es la integración de la consciencia y la liberación del “sí-mismo”. Cuando el paciente percibe su situación como una imagen (narrativa) externa a sí, queda liberado. Cuando racionalizas tu situación, cuando logras verla fuera de ti o fuera del “objeto” exterior que te “atormenta” y te domina,

“te curas, te das cuenta de que estabas siendo poseído por una idea arquetípica que podía más que tú; es

403 Ibíd.

una experiencia reveladora, es una especie de liberación. Y la persona puede seguir su camino, su individuación.”⁴⁰⁴

Cuando la consciencia deviene consciente de su estado (insight). Para el sujeto, como para su consciencia, supone una experiencia reveladora, una especie de liberación.

“La experiencia viviente de un arquetipo te asalta, te posee. Cuando reconoces que estás poseído y lo usperas, esa experiencia te da un valor incorruptible.”

Esta experiencia “iluminadora” es conservada por la memoria de la psique. En ese momento, la persona puede seguir su camino, su individuación, hasta que, por contacto con la realidad externa, en el transcurrir natural de la propia existencia, vuelva a ser “poseído” por otro arquetipo. Tal es el camino, como sucede en todos los procesos de la vida.

*“La naturaleza sigue su curso, de la semilla sale el árbol, se convertirá en lo que es desde el principio.”*⁴⁰⁵

Entonces, ¿el objetivo, la “libertad total”, el florecimiento máximo del espíritu es ir superando el dominio de los arquetipos sobre ti, es la eliminación de los arquetipos hasta llegar a su completa ausencia? No, una vida plena más bien sería algo así como vivir en el exterior arquetipos que ancestrales que la humanidad lleva dentro; y una vez exteriorizados, poseídos por ellos, liberarte. La vida es vivencia y superación. El objetivo es liberarse del dominio ajeno y recobrar tu ser, es decir, en terminología hegeliano-marxista, salir de la alienación.

Después del reconocimiento racional el siguiente paso es la integración de esa “verdad” revelada en tu quehacer cotidiano. Es decir, el mero conocimiento no sirve de nada, el poder moral se adquiere actuando en consecuencia.

*“Acepta tu dolor y crecerá tu alma.”*⁴⁰⁶

404 Ibid.

405 Ibid.

406 Ibid.

Ciclo simbólico de la psique en su camino hacia la individuación:

(“Conservación”)

- El individuo mantiene estable su psique; estado psíquico de “calma” y “normalidad”.
- Pero una situación externa “despierta” un arquetipo en él.

1. Posesión:

- Vive “dominado” por la secuencialidad narrativa de ese arquetipo. Esta obsesionado, no logra ver la realidad fuera de los límites de esa idea. Ya no es él, sino esa “secuencia” (alienación).

2. Liberación:

- Lo inconsciente pugna porque el consciente exprese esa idea de diversos modos.
- La psique separa la estructura del arquetipo de su proceso vital. Es decir, lo racionaliza, lo percibe de manera “autónoma” e “independiente” como un proceso cerrado en sí mismo, con principio y fin; delimitado.

3. Conservación:

- El individuo puede continuar su camino de individuación.
- Su existencia se ve renovada, su verdadero ser aflora a la superficie de su conciencia. La psique ha superado un reto y conserva esa experiencia. El alma se ha hecho cualitativamente más rica.
- La experiencia “iluminadora” es conservada por la memoria de la psique.
- Una situación externa “despierta” un nuevo arquetipo en. Vuelve a iniciarse el ciclo.

C) La Consciencia:

- 1) Una imagen diegética de la consciencia (la consciencia en el cine).
- 2) El pensamiento triádico; dialécticas espirituales y sociales:
- 3) Círculo, cuadrado y triángulo; género y geometría.
- 4) Una imagen (triádica) de la consciencia.
- 5) La Consciencia y *las cosas*.

1) Una imagen diegética de la consciencia (la consciencia en el cine):

"No hay, propiamente hablando, ni historia del arte ni historia general. Para él toda historia es "historia natural". La "transición" de un tipo de imagen a otro queda suspendida en un episodio teórico, la "ruptura del enlace sensoriomotor" (...) ¿Cómo pensar entonces la coincidencia entre la lógica de esa historia natural, el desarrollo de las formas de un arte y el corte "histórico" marcado por una guerra?

*(...Mediante...) Un "ensayo de clasificación de los signos" a la manera de la historia natural. Pero ¿qué es un signo para Deleuze? Él nos lo define así: los signos son "los rasgos de expresión que componen las imágenes y no cesan de recrearlas, lleva dos o arrastrados por la materia y movimiento". Los signos son, pues, los componentes de las imágenes, sus elementos genéticos. ¿Qué es entonces una imagen? Una imagen no es ni eso vemos ni tampoco un duplicado de las cosas formado por nuestro espíritu. (...Se trata de...) abolir la oposición entre el mundo físico del movimiento y el mundo psicológico de la imagen. Son las cosas en sí, "el conjunto de lo que aparece", es decir, el conjunto de lo que es, (...) las cosas del mundo. Consecuencia lógica de ello será que "cine" no es el nombre de un arte: es el nombre del mundo. (...) En general el cine es considerado como un arte que inventa imágenes y encadenamientos de imágenes visuales. El libro, empero, afirma una tesis radical. Lo que constituye las imágenes no es la mirada ni la imaginación ni el arte. La imagen no debe ser constituida. Existe en sí. No es una representación del espíritu. Es materia-luz en movimiento. El rostro que mira y el cerebro que concibe formas son, por el contrario, una pantalla negra que interrumpe el movimiento en todos los sentidos de las imágenes. La materia es ojo, la imagen es luz, la luz es consciencia."*⁴⁰⁷

Parece ser que Deleuze "descubrió" el problema de lo audiovisual leyendo a Foucault, observando cómo definía éste las relaciones entre política y sociedad. Foucault se pregunta cómo se crean las instituciones (la cárcel, el manicomio, la clínica,...) y se da cuenta que hay una relación muy estrecha entre "saber" y "poder". Cuando disponemos de un discurso sobre algo (por ejemplo, sobre la delincuencia, o la locura), podemos actuar con un cierto grado de autoridad social (por ejemplo, encerrando a la gente). Por lo tanto, y aunque comúnmente puedan ir unidos, hay que distinguir entre discursos de orden epistemológico y discursos de orden político, que no son exactamente discursos, sino formaciones de poder no discursivas. Es decir, hay que distinguir entre "formaciones discursivas" (relacionadas con el hablar, con el lenguaje), y "formaciones no

⁴⁰⁷ Rancière, J.; La fábula cinematográfica, reflexiones sobre la ficción en el cine, ed. Paidós, Barcelona, 2001, pp. 131-133 ("¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine").

discursivas" (relacionadas con el ver, la mirada; como ocurre en las cárceles, en los manicomios, en las clínicas... Todas ellas instituciones de orden visual).

Partiendo esta reflexión, Deleuze interpretada el cerebro como una " máquina audiovisual"; donde confluyen el orden del lenguaje y el orden de lo perceptivo; de nuevo dos series heterogéneas que convergen en un simulacro; que genera lo que es pensar. Los medios audiovisuales, al hacer converger ambas dinámicas, suponen un reto para el pensamiento, le obligan a reformular su lenguaje y sus estrategias.

Sin embargo, como ya hemos aludido en alguna ocasión, para Deleuze lo que caracteriza tanto al cine como al pensamiento no es ser un lenguaje. A Deleuze (como a Jung) le interesan esas vibraciones, formas, fuerzas, afecciones... que caracterizan el pensar antes de alcanzar un estatuto racional de "materia", de "identidad"; esto es, de signo.

"Para Deleuze, el cine no es ni lengua ni lenguaje a lo Metz, sino una semiótica, a lo Peirce. Metz afirmaba que el cine es un lenguaje pero no un sistema lingüístico; Deleuze, por su parte, sostiene que "el sistema lingüístico sólo existe como reacción frente a una materia no lingüística que áquel transforma". Denomina a esta materia no lingüística "enonçable", "enunciable", una "materia signalética" que incluye elementos verbales pero que es también kinésica, intensiva, afectiva, rítmica, una "masa plástica previa al lenguaje, una materia asignificante y asintáctica, una materia que no está lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente". (...) Pone en primer término, precisamente lo que siempre quedaba excluido del enfoque lingüístico del cine -ese encuentro entre la percepción y la materia "que denominamos "movimiento"-, precisamente el aspecto del texto que lo hace "inalcanzable". (...) Lo que interesa a Deleuze no son las imágenes de algo que forman una diégesis, sino las imágenes captadas en un heraclitiano flujo de tiempo: el cine, como acontecimiento y no como representación" ⁴⁰⁸

Nosotros vamos a hablar de la imagen cinematográfica como acontecimiento, como flujo anímico de la consciencia, pero también como representación, como proyección simbólica de la consciencia. De nuevo dos series heterogéneas constituyendo la posibilidad de una apariencia, de una ilusión, de una imagen que nos permite comunicar de nuevo dos series heterogéneas, nuestras ideas con las cosas. En esta primera parte vamos a explorar algunas de las condiciones de posibilidad que permiten a la imagen audiovisual ser representación y pertenecer a la historia del arte; así como algunas de las que permiten al cine circular dentro de una cultura. Pues la imagen audiovisual, en su cualidad de representación se sitúa como último recurso de una tradición

408 Stam, R.; Teorías del cine, op cit. pp. 296-297.

iconográfica que sienta sus bases en la noche de los tiempos. La imagen cinematográfica pertenece a la historia de las artes plásticas que es la historia del ser humano y su relación con el mundo. A través de las imágenes no sólo representamos la realidad sino que creamos una herramienta que es a la vez un cruce entre arte y epistemología; y que nos permite no sólo comprender, sino poder realmente “ver”, tanto la realidad como nuestro interior: la realidad material mediante la figuración, el interior espiritual mediante la abstracción. El binomio “materia-espíritu”, “representación-acontecimiento”, encuentra, a través de un denso conglomerado de ramificaciones, su análogo en el interior de cada cultura, siendo una de sus expresiones el debate “ciencias vs. letras”. Pues efectivamente se dan en la cultura occidental dos ejes de experiencia: una cultura en la que predomina lo analítico y otra donde hace lo propio lo somático. El cine, tal y como lo conocemos, también dirime entre esas dos culturas: una cultura donde predomina lo analítico sobre lo somático, la representación sobre el acontecimiento, produce por lo general un cine “signico”, espectacular; mientras que una cultura donde prevalece lo emotivo sobre lo racional, el acontecimiento sobre la representación, produce por lo general un cine “simbólico”, espiritual.

Como apuntamos en la metodología, cuando explicábamos el “método” rizomático, Deleuze investiga el cine desde un “agenciamiento” de Bergson (el tiempo, la duración como características que hacen que el alma humana sea indefinible, inaprensible); de ahí puede pensar el cine como flujo. Para hacer una clasificación de esas imágenes-acontecimientos, se “agencia” del pensamiento de Peirce, que de alguna manera también entiende el fundamento del signo como un flujo. Así, mientras Metz se rige por la semiología de Saussure, según la cuál los signos adquieren significado al combinarse con otros signos, de modo que esta es su forma de participar en la “corriente de sentido”⁴⁰⁹; Deleuze se inclina por la semiótica de Peirce, según la cuál los signos poseen un dinamismo de significación incorporado, por lo que todo signo genera, necesariamente, otro signo; esta “semiosis ilimitada”, este flujo constante, es una posibilidad “ad infinitum”; y por lo tanto es imposible que el pensamiento pudiera abarcarla, sería como poder pensarlo todo, todos los signos.⁴¹⁰

Charles S. Peirce (1839-1914; filósofo, lógico, científico, fundador del pragmatismo; Popper lo consideraba “uno de los filósofos más grandes de todos los tiempos”) era partidario del realismo (vs. teorías solipsistas), creía en la realidad de lo continuo y de tres cósmicos factores y principios evolucionarios: el azar absoluto (espontaneidad), la necesidad mecánica, y el amor creativo⁴¹¹; ¿no son acaso la representación simbólica de tres imaginarios?

409 Saussure, F.; Curso de lingüística general (1916), ed, Alianza, Madrid, 1991, p. 137 (“Naturaleza del signo lingüístico”).

410 Mariano Rodríguez, D.; La teoría de los signos de Charles Sanders Peirce: semiótica filosófica, Tesis de licenciatura, Buenos Aires, 2003, www.unav.es/gep/TesisDoctorales/TesisMRodriguez.pdf, p. 101.

411 Ibíd., (CP 6.278–317).

Peirce, Deleuze y las tríadas simbólicas:

Como decimos, Peirce entiende el signo de manera diferente a Saussure. Para Saussure, el signo es una díada autosuficiente, formada por: significante (su cualidad material) + significado (su cualidad mental). Mientras para Peirce, el signo está formado por una relación triple: el representamen (el signo mismo; primeridad) + el objeto (el referente; segundidad) + el interpretante (el signo mental; terceridad). El “interpretante” es el efecto del significado propiamente dicho, pero su propia presencia genera por inercia, por el dinamismo connatural al signo, la aparición de otro signo-representamen análogo a éste por alguna razón, y también con su correspondiente estructura triádica, es decir, con otro interpretante que vuelve a generar, en una suerte de movimiento rizomático de territorialización, otro signo; y este otro, y de nuevo otro, y otro... así *ad infinitum*. El interpretante (terceridad) pasa a ser representamen (primeridad) en la siguiente tríada⁴¹². De modo que la “corriente de sentido” no se produce como efecto de la combinación de otros signos como en Saussure, sino en el propio fluir del signo, como si fuera el propio flujo de la conciencia. Cada vez que se analiza la tríada de un signo es como una instantánea, como un corte, de la “semiosis ilimitada”; como intentar detener con las manos la corriente de un río, como intentar controlar “racionalmente” un torrente que es inabarcable.

Lo que nos llama la atención es la presencia de la forma triádica. Pensar “triádicamente” las cosas. Dentro del pensamiento simbólico la tríada ocupa un lugar prominente; todas las culturas tienen unas tríadas que les ayudan a formarse una imagen del universo (la triada taoísta, la trimurti hinduista, la trinidad cristiana,...). Muchos filósofos de ayer y de hoy también construyen su pensamiento a través de tríadas (la semiótica de Peirce, los tres actos de habla de Austin⁴¹³, la dialéctica de Hegel y Marx,...). Los símbolos son una proyección artística y cognitiva que ayudan a que el pensamiento pueda darle un orden a las cosas. De algún modo, algo nos hace intuir que los símbolos son la condición de posibilidad del pensamiento.

Siguiendo a Peirce, y como si el cine fuera un signo, Deleuze también establece tres imágenes básicas en la historia del cine; ¿está siendo Deleuze simbólico?

"Tras haber distinguido entre la afección y la acción, a las que llamaba, respectivamente Primeridad y Segundidad, Peirce añadía una tercera especie de imagen: lo "mental" o la Terceidad. La terceridad en su conjunto no era sino un término que remitía a un segundo término por mediación de otro u otros. Esta tercera instancia venía dada en la significación, la

412 Ibid., p. 105

413 Austin, J.; ¿Cómo hacer cosas con palabras?, ed. Paidós, Barcelona, 1962.

ley o la relación (...) Puede verse aquí una suerte de dialéctica; pero es dudoso que la dialéctica comprenda el conjunto de estos movimientos (...) Es indudable que la imagen-afección incluía ya lo mental (una pura conciencia). Y la imagen-acción también lo implicaba".⁴¹⁴

Esta clasificación de la historia del cine y de las imágenes cinematográficas, que lleva a cabo Deleuze gracias al “agenciamiento rizómico” de Peirce y Bergson, podría configurarse en la siguiente tabla:

EVOLUCIÓN DE LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA	
IMAGEN-MOVIMIENTO	IMAGEN-TIEMPO
Cine primitivo (imagen-percepción)	Cine moderno (Terceridad de Peirce)
Cine mudo (imagen-afección; Primeridad de Peirce)	
Cine clásico (imagen-acción; Segundidad de Peirce)	

De alguna manera, la conciencia lucha por mostrarse a sí misma:

Según Bergson, la conciencia también es un flujo inabarcable e irreproducible. La energía vital del universo, esa que transita más allá de la materia, esa que hace de lo real un simple flujo, un devenir, recorre del mismo modo la vida que la conciencia. Partiendo de esta tesis, Deleuze argumenta que la "vida" que aparece en las películas es posible gracias a ser una imagen de la "vida" que transita en la conciencia; de modo que, según Deleuze, el cine de algún modo sí podría reproducirla. Como dijimos, lo que aporta la sensación de “vida” al filme es precisamente la transposición de esa energía en forma de duración, formando un todo que une de forma misteriosa (tan misteriosa que sólo puede ser comprendida por otra conciencia), el conjunto de los planos.

Esta duración “creadora” (que, repetimos, recuerda al concepto renacentista-spinoziano de “Natura Naturans”, al “Prana” o “aliento de vida” hindú y al “Ki” o “la energía universal”, principio ontológico de la filosofía oriental) también es identificada con “el Todo”, lo abierto del filme. El todo es lo abierto porque siempre posibilita nuevos cambios, es algo así como la libertad creativa del universo.

414 Deleuze, G.; La imagen-movimiento, op. cit., p. 275-277.

*“En toda gran película, como en toda obra de arte, siempre hay algo abierto. Y cuando investigamos de qué se trata siempre resulta ser el tiempo, el todo, tal y como ocurre en las películas de modos muy distintos.”*⁴¹⁵

A partir de la identificación del cine con la conciencia, y del concepto de "el Todo" como duración que da sentido tanto a la experiencia de la vida como a la del film, Deleuze establece, en sus estudios sobre cine, una periodización de la conexión heterogénea entre el cine y la conciencia. Sus estudios reflexionan sobre la condición que ha hecho eso posible. Más que de una historia del cine, se trata de una historia sobre la lucha de la conciencia por mostrarse a sí misma.

Aparición de la imagen cinematográfica (imagen de la conciencia en el cine primitivo):

Estas imágenes se caracterizaban por ser expuestas a través de un encuadre con una cámara fija, sin movilidad y sin montaje. De esta manera el plano sólo tenía una determinación espacial, no temporal, pues no es la imagen la que se mueve, sino las cosas del interior del encuadre, como los elementos de un conjunto; por lo tanto no había cambio ni duración, pues el conjunto que forma el encuadre fijo es un sistema cerrado, aunque determine un fuera de campo. En estas grabaciones, al plano simplemente le toca determinar el movimiento que se produce dentro del conjunto cerrado, pero como apunta Deleuze, es una determinación únicamente espacial en el que

*“el movimiento no se desprende por sí mismo, y permanece fijado a los elementos, personajes y cosas que le sirven de móvil o de vehículo”.*⁴¹⁶

Aquí, el todo no existe propiamente, pues no hay estrictamente hablando cambio ni duración, pues la duración superpone las zonas paralelas, mientras que la profundidad, todo y ser un concepto similar, “las agita y las disloca”. Lo que sucede es que

*“el móvil recorre el todo pasando de un plano espacial a otro, cada uno con su independencia o su puesta a punto”*⁴¹⁷,

haciéndose uno, confundiéndose de esta manera, el todo con el conjunto en profundidad. En

415 Deleuze, G.; Conversaciones (1972-1990), op. cit., p. 48-49.

416 Deleuze, G; la imagen-movimiento, op. cit.

417 Ibíd.

el estado primitivo del cine las imágenes “simplemente” estaban en movimiento.

Aparición de la imagen-movimiento (imagen de la conciencia en el cine clásico):

Pero pronto se olvidaron estos tímidos inicios y el movimiento, desprendiéndose de los elementos del conjunto, empezó a adquirir vida propia. ¿Quién le ofreció esta suerte de liberación? ¿Cómo pudieron las imágenes empezar a ser atravesadas por el todo? Deleuze dice que fue gracias a los *raccords* de montaje (la continuidad coherente del cine clásico) y a los movimientos de cámara, haciéndose el plano móvil; cambios que debían resultar imperceptibles al principio. Según Deleuze

“(el plano es...) la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado, entre elementos o partes del conjunto”,⁴¹⁸

De esta forma, el plano es la imagen-movimiento, está contenida en él.

“(el plano es la imagen-movimiento) en cuanto relaciona el movimiento con un todo que cambia; es el corte móvil de una duración”⁴¹⁹

Incluso un plano fijo puede ser ya de hecho un corte móvil según como se entienda el todo. Según Deleuze la imagen-movimiento lleva a la realidad el anhelo de Bergson, pues extrae de un objeto móvil (al que nuestra percepción natural atribuye el movimiento) el movimiento que constituye la sustancia común y la esencia de los elementos móviles; “es un movimiento de movimientos”. La imagen-movimiento es la expresión de la movilidad de los elementos;

“no es una abstracción, sino una liberación. (...) El movimiento puro hace variar por fraccionamiento los elementos del conjunto con denominadores diferentes, porque descompone y recompone el conjunto, precisamente por eso el movimiento se vincula también con un todo fundamentalmente abierto, lo propio del cual es “hacerse” sin cesar, o cambiar, durar”.⁴²⁰

El plano, la imagen-movimiento, a diferencia de la fotografía (corte inmóvil), es un corte móvil, es decir, una perspectiva temporal o una modulación constante.

418 *Ibíd.*

419 *Ibíd.*

420 *Ibíd.*

“(El plano es una unidad de movimiento...) captada en una doble exigencia: en relación con el todo, del que ella expresa un cambio a lo largo del film, y en relación con las partes, determinando sus desplazamientos dentro de cada conjunto y de un conjunto a otro, (...de una secuencia a otra).”

Ahora bien, la imagen-movimiento no tiene tan sólo esta disponibilidad plástica. Antes nos referimos al todo como realidad espiritual, ¿iban a ser menos los cortes por los cuáles se expresa y que a la vez posibilita, mediante esta doble cara que tiene por naturaleza el movimiento?

“De ahí la situación del plano, que se puede definir abstractamente como intermediario entre el encuadre del conjunto y el montaje del todo. Vuelto unas veces hacia el polo del encuadre, y otras hacia el polo del montaje. El plano no es otra cosa que el movimiento, considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que se transforma en la duración”⁴²¹

La permanencia del plano asegura la fragmentación del todo continuo en cortes móviles (no sólo de los objetos que componen el conjunto, como afirma Deleuze, aunque pienso que él también pensaba esto), a la vez que reúne a estos (también a los objetos y los conjuntos) en una sola duración. Pero esa fragmentación seguida de una síntesis en un movimiento continuo, o duración, es una actividad espiritual del sujeto. Como dice Deleuze,

“Dado que la que produce estas divisiones y estas reuniones es una conciencia, se dirá que el plano actúa como conciencia. Pero la única conciencia cinematográfica no somos nosotros, los espectadores, ni el protagonista: es la cámara, a veces humana, a veces inhumana o sobrehumana.(...) El plano, es decir, la conciencia (es decir, la imagen-movimiento), traza un movimiento que hace que las cosas entre las cuales se establece no cesen de reunirse en un todo, y el todo, de dividirse entre las cosas (lo Dividual)”.⁴²²

En conclusión, establecemos la identificación entre plano, conciencia, imagen-movimiento y duración espiritual. Pero la imagen-movimiento no es el todo, aunque lo contenga en pequeña escala, participando de él y a la vez haciéndolo posible.

421 Deleuze, G; la imagen-movimiento.

422 Deleuze, G; la imagen-movimiento.

Paso de la imagen-movimiento a la imagen tiempo (imagen de la conciencia en el cine moderno):

Con la imagen-movimiento se trata el cine como una totalidad abierta en movimiento, aunque este modelo “*no agota lo que es el cine*”⁴²³. El cine, pues, puede ser más cosas que “un encadenamiento de imágenes mediante conexiones racionales”, con el cine de postguerra y con la aparición, en este comentario no tratada, de la imagen-tiempo, “las imágenes se reorganizan mediante conexiones irracionales”.

Como indica Deleuze,

*“Cuando las conexiones irracionales se convierten (...) en lo esencial (...) la idea de una totalidad abierta que se deriva del movimiento queda invalidada: ya no hay totalización, no hay interiorización en un todo ni exteriorización en un todo”*⁴²⁴,

en efecto, no la hay, pero se abre una posibilidad más terrible, la de ganar para el cine otro ámbito de realidad, otro ámbito de conciencia, la que subyace a ésta.

La imagen-movimiento ya copió el modo empírico, material, perceptivo de funcionar del universo, en cuanto a movimiento de elementos; no contento con eso se dispone a copiar la parte o el modo anímico irracional de la conciencia.

La imagen cinematográfica y la historicidad del pensamiento:

En conclusión. ¿qué es lo que ha sucedido realmente en este tránsito? ¿en qué ha consistido la lucha de la conciencia del siglo XX por mostrarse a sí misma? Esta lucha evidencia un tránsito, un tránsito de un mundo más allá del siglo XX a la modernidad; el desarrollo de una herencia. El cine, en su corto espacio de historia, ha hecho suyo un largo espacio en la historia de la humanidad. Ha pasado del realismo platónico de las ideas, conciencia clásica de un mundo más allá de la representación que ha caracterizado a la reflexión occidental hasta el siglo XVIII; al giro kantiano de la modernidad, del que aún somos herederos, y según el cual, es el sujeto - y no las propias imágenes- lo que dota de tiempo y espacio al objeto. A la historia del cine le pasa un poco lo mismo.

Para Deleuze, la historia del cine es la pugna del “realismo platónico de las ideas” contra el

⁴²³ Deleuze; *Conversaciones*. Pre-textos, 1995. pág. 105.

⁴²⁴ Deleuze, G; la imagen-movimiento.

“giro copernicano de la modernidad”.

La imagen-movimiento, como cine primitivo, construye una imagen empírica del tiempo, pero también suscita ya, como cine clásico, una imagen que se distingue del presente y hace que el tiempo no se mida por el movimiento, sino por la duración, es decir, el tiempo mismo se transforma en el número o la medida del movimiento (representación metafísica).

*"El tiempo como curso emana de la imagen en movimiento, o de los planos sucesivos. Pero el tiempo como unidad o totalidad depende del montaje, que lo refiere aun al movimiento cua la sucesión de planos. Por eso es por lo que la imagen-movimiento está ligada fundamentalmente a una representación indirecta del tiempo, y no nos da de éste una presentación directa, es decir, no nos da una imagen-tiempo. La única presentación directa aparecen en la música"*⁴²⁵.

En la imagen-movimiento la duración está en la propia fisicidad, materialidad, de las imágenes. El "élan vital", la energía del universo, también el flujo de la conciencia, también lo encuentra el ser humano en su exterioridad, en las cosas; existen pues independientemente de mí. Pero en la imagen-tiempo la duración ya no depende de la materialidad de las imágenes, sino de algo que las transita: es el flujo de la conciencia proyectado desde la conciencia del sujeto, es el sujeto trascendental el que dota a las imágenes en movimiento de una dimensión diferente, la de tiempo. Con el cine moderno, como sucede con la conciencia moderna, la relación del sujeto con el objeto es directa, el objeto deja de ser un ente trascendente y autónomo, y pasa a ser el fenómeno inmanente (ni empírico ni metafísico) de mi posibilidad.

*"Pero, en el cine moderno, por el contrario, la imagen-tiempo ya no es empírica ni metafísica, es "trascendental", en el sentido que da Kant a este término: el tiempo pierde los estribos y se presenta en estado puro. La imagen-tiempo no implica ausencia del movimiento (aunque a menudo suponga su enrarecimiento), pero sí implica la inversión de la subordinación; ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el movimiento del que se subordina al tiempo (...) La imagen-tiempo se ha hecho directa"*⁴²⁶

425 Deleuze, G; la imagen-tiempo, p. 360.

426 Ibíd.

La historia del arte y de la ciencia, la historia general de la representación, es la lucha de la conciencia por mostrarse a sí misma.

Sin embargo, una lectura velada de Deleuze lleva al pensamiento a otro ámbito de reflexión. Como ya dijimos anteriormente, el objetivo de la filosofía de Deleuze es invertir el platonismo, entendido como aquella tendencia del pensamiento por establecer una unidad de lo real, el "Ser". Esta epistemología de un modo inconsciente ha caracterizado a todo el pensamiento occidental, no sólo a su filosofía, sino también a su ciencia. Poco a poco nuestra cultura se ha construido en torno de la lógica, de la identidad, del signo, de la idea de "verdad". Deleuze quiere invertir esta cultura, para ello sitúa "la diferencia", la "no-identidad", lo azaroso, lo creativo, lo múltiple, lo heterogéneo, lo incognoscible e indeterminable como principio ontológico. Se posiciona, así, por una manera estética de entender la vida y el conocimiento. Entre pensar el mundo desde la lógica o pensar el mundo desde lo irracional, se decanta por lo segundo; pues la vida es en esencia irracional, y aunque la filosofía se exprese con fórmulas extrañas, lo único que hace es intentar mostrar lo extraño del mundo.

Una lectura velada de los estudios sobre cine de Deleuze, nos hace ver que éste ve en el cine moderno (identificado con el "cine de autor-artista-filósofo") una manera irracional de pensar el mundo, frente a la lógica causal de la narrativa clásica.

Por lo tanto, tenemos dos conciencias pensando el mundo, así como dos cines: uno de la identidad y otro de la diferencia; uno industrial y otro de autor. También de algún modo tenemos dos culturas: la logocéntrica y la alterocéntrica, la de la lógica y la de la analogía, la cuantitativa y la cualitativa, la científica y la artística, la de ciencias y la de letras. El pensamiento simbólico, que goza, por cierto, de muy buen olfato, también nos dice que tenemos dos géneros pensando el mundo: el masculino y el femenino.

2) El pensamiento triádico; dialécticas espirituales y sociales:

Posesión, liberación, conservación; vuelta a empezar; liberación tras liberación el alma se hace más rica. Tal es la esencia, el núcleo fundamental de la psicología de la transferencia de Jung y así lo exponen disciplinas espacio-temporalmente tan alejadas, pero filosóficamente tan cercanas como el hinduismo, el taoísmo, el tarot o la alquimia⁴²⁷. Este ciclo de la vida a nivel de la consciencia se traduce como un ciclo de crecimiento personal; poco a poco la consciencia personal se va ensanchando, territorializando, va alcanzando consciencia de una vida plena.

“Tres transformaciones del espíritu os menciono: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, y el león, por fin, en niño.”⁴²⁸

Cuando el arquetipo es racionalizado, la transferencia queda concluida y la persona, la consciencia, sale de la alienación de la que había sido “víctima”. Tanto esta alienación, como este ciclo de la vida, pueden tener una lectura social, como sucede en Marx. La dialéctica también supone un ciclo en tres etapas vehiculado –como hemos defendido en más de una ocasión – por una tríada simbólica.

"Dialéctica" es uno de los términos más antiguos de la filosofía. Platón, el primero en usarlo, identifica filosofía y dialéctica. (...) Las acepciones de " dialéctica" varían en función de los pensadores. Sin embargo, se puede identificar en ella un núcleo fundamental de sentido, es dialéctico todo pensamiento abierto a la crítica y a la contradicción de lo que afirma y capaz, en consecuencia, de cambiar, evolucionar. La forma básica de esta apertura especulativa es el diálogo (...) "dialéctica" es la calidad total de todo pensamiento no coagulado (en conclusiones definitivas, en contradicciones o desfases insuperables), esto es, un pensamiento vivo, no cerrado sobre sí mismo. Pero la dialéctica también es el pensamiento de la no separación definitiva, incluso en lo que concierne a sus posiciones aparentemente más absolutas. Cuando descompone y analiza, jamás pierde de vista las relaciones entre las partes y su relación compleja con la totalidad. Expresa la flexibilidad y la capacidad de compaginación universal de la razón, que le permite evolucionar y extenderse indefinidamente (...) El pensamiento dialéctico no es " propiedad" de Hegel (...) Se encuentra a todo lo largo de la historia del pensamiento, incluso los filósofos que lo niegan (...) Hegel piensa que la razón es espontáneamente dialéctica. Apenas ha afirmado una cosa, tiende a negarla o ha contradecirla

427 Véase, Jung, C. G.; Psicología y Alquimia (1957); op. cit.

428 Nietzsche, F.; Así habló Zaratustra; (2006) op. cit. p. 53.

y luego a superar esa contradicción. Es el entendimiento (o intelecto) -a diferencia de la razón- lo que se encierran oposiciones insuperables, como, por ejemplo, las antinomias kantianas.

El movimiento dialéctico del pensamiento, por tanto, es ternario:

- la tesis, afirmación simple.
- la antítesis, negación de la tesis.
- la síntesis, superación reunificadora de la oposición anterior

Este movimiento en tres momentos se distingue del binarismo del pensamiento lógico y analítico no dialéctico, que se atiene al principio de identidad y al de no contradicción y es incapaz de concebir una tercera posición que no sea "A" o "no A". La negación de este tercer valor se expresa, en lógica, mediante el principio del tercer excluido.

Encontrar la síntesis que "resuelve" la oposición es hallar un término (un concepto) que reconcilie la crisis y la antítesis. Esta intención de la síntesis es, en realidad, la expresión de la relación implícita innecesaria, que une los opuestos. En la síntesis, éstos son al mismo tiempo eliminados y conservados. El verbo alemán "aufheben", que significa a la vez "conservar" y "suprimir", expresa este movimiento del pensamiento dialéctico."⁴²⁹

Nosotros nos adherimos a esta larga, larguísima, tradición triádica: la consciencia es dialéctica, la realidad es dialéctica; o por lo menos, la consciencia no puede dejar de representarse las cosas (también a ella como cosa) de esta manera; y así lo muestra en las imágenes artísticas.

*"La lógica dice "tertium non datur" (no se da la tercera posibilidad), esto es, que no podemos imaginarnos los opuestos como una unidad (...) Para lo inconsciente, sin embargo, no es así, ya que todos sus contenidos son, en sí mismos, paradójicos o antinómicos, sin exceptuar las categorías del ser."*⁴³⁰

Hay muchos "filósofos que lo niegan", incluso que niegan que lo hagan los demás, como hace Deleuze con Peirce. Pero nuestro análisis comparativo concluye que en verdad, y salvando pequeñas diferencias, todos ellos están hablando de lo mismo, pues la *pre-estructura* de un pensamiento simbólico los sostiene.

"Encerrado en esta oposición absoluta del ser y el no ser, (...el intelecto...) es incapaz de comprender el devenir (el tiempo) ¿Por qué? Porque una cosa que deviene sigue siendo la misma y al mismo tiempo deja de ser idéntica (cambia), es decir, se niega a sí misma. Pensar el devenir implica, pues, la posibilidad de pensar una síntesis de ser y no ser (...) La base del

429 Hottois, G.; Historia de la filosofía desde el Renacimiento a la posmodernidad, ed. Cátedra, Madrid, 1999, pp. 165-167.

430 Jung, C.; Los arquetipos y lo inconsciente colectivo (2002); op. cit

tercer gran principio de la lógica clásica, el de tercer excluido (A es A o no es, alternativa sin término medio ni más allá) característico del pensamiento binario, negaba ese intermediario. En cambio, el pensamiento dialéctico presenta al paso de la tesis a la antítesis, es decir, su vinculación, como racionalmente necesaria.”⁴³¹

Esas “pequeñas diferencias” se deben a la lucha de la individualidad por la libertad (filosofía de la diferencia) contra el poder (filosofía de la identidad). Deleuze, como en su día Nietzsche, acude al pensamiento simbólico – aunque más bien deberíamos decir que es el símbolo el que acude a él, esto es, que Deleuze es *poseído* por él, por la propia construcción arquetípica – para explicar el flujo cíclico, el eterno retorno, de la naturaleza, el devenir de toda realidad.

“Ningún arte es imitativo, no puede ser imitativo o figurativo: supongamos que un pintor “representa” un pájaro; de hecho, es un devenir-pájaro, que sólo puede hacerlo en la medida en que el pájaro deviniene otra cosa, pura línea y puro color. De manera que la imitación se destruye a sí misma, en la medida en que el que imita entra sin saberlo en un devenir, que se conjuga con el devenir sin el saber de lo que imita. Sólo se imita si se fracasa, cuando se fracasa. El pintor o el músico no son los que imitan a un animal, son los que devienen-animal. Al mismo tiempo que el animal deviene lo que querían, en lo más profundo de su alianza con la naturaleza.”⁴³²

Dejar de ser “yo” y convertirme en pájaro; ser alas, rama, vuelo. La consciencia del pintor debe ser poseída por el pájaro si quiere representarlo (darle forma pregnante), poseída por su experiencia acumulada de lo que es un pájaro (pensamiento analógico, hemisferio derecho), y por su análisis empírico de lo que ve ante sus ojos (pensamiento lógico, hemisferio izquierdo). Del mismo modo, la consciencia debe “destruirse a sí misma” (negarse, antítesis) para devenir otra cosa que la acoja y la lleve más allá (síntesis)... Un análisis comparativo deja poco espacio para las dudas. Mas a Deleuze lo que le “molesta”, no sin razón, del pensamiento identitario es la racionalización que ejerce sobre este proceso, volviéndolo sistemático, *imitativo*; cuando la naturaleza es irreductible y nunca hace imitaciones. Lo que le “molesta”, y eso es un reto que toda filosofía debería tener en cuenta, es que se subsuma la libertad a la necesidad, y que se haga de la filosofía un sistema; como de algún modo, por pertenecer al siglo XIX, hizo Marx.

“El marxismo se encuentra en el pensamiento del siglo XIX como el pez en el agua, es decir, que en cualquier otra parte deja de respirar (...) Sus debates han producido algunas olas y ha

431 *Ibíd.*, p. 168.

432 Gilles Deleuze en Larrauri, M.; *El deseo según Gilles Deleuze* (2000); op. cit. p. 55.

Marx, como decíamos, también aplicó el principio dialéctico, triádico, a su materialismo histórico. De algún modo, también lo haremos nosotros, para designar los ciclos culturales, a través de la dialéctica “colonización, liberación y reubicación” de los imaginarios que operan tanto a nivel social como en los productos culturales: literatura, pintura, música,... y cine. Un análisis comparativo nos facilitará ver cuán parecidas son las palabras de Marx a las reflexiones de Jung (sólo hay que trincar “comunismo” por “psicología de la transferencia”, “propiedad privada” por “posesión”, “sociedad” por “consciencia”; analogías, todas ellas, francamente curiosas), casi un calco las unas de las otras. La temática es diferente, pero la “estructura” que sostiene la reflexión es la misma.

*“El comunismo es la abolición positiva de la propiedad privada, de la alienación humana y, por tanto, la apropiación real de la naturaleza humana a través del hombre y para el hombre. Es, pues, la vuelta del hombre mismo como ser social, es decir, realmente humano, una vuelta completa y consciente que asimila toda la riqueza del desarrollo anterior (...) Es la resolución definitiva del antagonismo entre el hombre y la naturaleza y entre el hombre y el hombre. Es la verdadera solución del conflicto entre la existencia y la esencia, entre la objetivación y la autoafirmación, entre la libertad y la necesidad, entre el individuo y la especie. Es la solución al dilema de la historia y sabe que es esta solución”*⁴³⁴

Se trata de un ciclo, de un proceso de liberación, en que intuimos que el trasfondo del pensamiento marxista, el motor que lo impulsa, no es tanto la libertad, sino, provocado por sus circunstancias históricas, por *las cosas*, el ansia de justicia. En la síntesis supra-consciente del pensamiento marxista se puede percibir una *lateralización simbólica* – *tal y como la hemos anunciado* -, una predilección por los arquetipos, símbolos e imaginarios (metafísica, epistemología, ética y estética) vinculados al hemisferio izquierdo (el somático, el terrenal, el femenino, el afectivo), es desde este imaginario, preñado de emotividad, que en la consciencia marxista se despierta la inclinación hacia el prójimo, hacia la “alteridad”, lo que no soy “yo” (hemisferio analítico).

Siguiendo con la imagen de la consciencia que estamos configurando. No habría que interpretar la posesión arquetípica (en cierta manera, una suerte de lateralización simbólica) como

433 Foucault, M.; Las palabras y las cosas; op. cit. p. 256-257.

434 Marx, K.; Manuscritos de economía y filosofía (1844), ed. Alianza, madrid, 2005.

un fenómeno “malo”, del que tenemos que “liberarnos”. La posesión no es algo ni “bueno” ni “malo”, simplemente es. Tal como Jung lo expone, lo que sucede es que para resolver sus problemas con las cosas, el ser humano empírico está limitado, sabe muy poco; en cambio, lo inconsciente colectivo tiene una gran experiencia acumulada. Así, lo inconsciente colectivo “nos ayuda” y “nos ataca” a través de representaciones arquetípicas.

*“Fuerzas útiles adormecidas en la naturaleza más profunda del hombre pueden despertar y atacar, pues el desvalecimiento y la debilidad son la eterna vivencia y la eterna pregunta de la humanidad, pero también hay una eterna respuesta, de lo contrario el hombre hace tiempo que habría sucumbido”*⁴³⁵

La vida sigue, lo que en un momento pudo sernos beneficioso (un empleo, una amistad, una relación de pareja), puede no serlo en otra etapa del alma en su proceso personal de perfeccionamiento (o de la sociedad, si lo tomamos en un sentido marxista). Lo importante es que todos tenemos la capacidad de “salir” de esa “posesión”, de racionalizarla, de evolucionar; de ser conscientes de que no estamos siendo ecuánimes con nosotros mismos, de que no estamos escuchando a nuestro otro hemisferio y sus imágenes simbólicas (de igual modo que no escuchamos las razones de los otros cuando nos obcecamos). Ese darse cuenta, racional y a la vez intuitivo, es también un “insight”, una liberación de la consciencia, un paso evolutivo, un perfeccionamiento de las “informaciones” adquiridas. Es ampliar la visión, la percepción; hacer que la consciencia alcance cierto grado de plenitud. Cuando la consciencia está creando, pensando, como si fuera una maraña, lo que hace es luchar por conseguir ese “insight”.

*“¡Tú gran astro! ¡Qué sería de tu felicidad si no tuvieras a aquellos a quienes iluminas!”*⁴³⁶

435 Jung, C.; Los arquetipos y lo inconsciente colectivo (2002); op. cit.

436 Nietzsche, F.; Así habló Zaratustra, (2006) op. cit. p. 33

4) Círculo, cuadrado y triángulo; género y geometría:

“Nadie entre aquí si no sabe geometría”⁴³⁷

Como dijimos cuando reflexionábamos acerca de las ilusiones ópticas, según la ley de la pregnancia de la Gestalt existen figuras más “pregnantes” que tienden a percibirse primero y producir un mayor impacto visual. Este es el caso de las figuras geométricas simples: triángulo, círculo y cuadrado.

Recordemos la figura de “el triángulo de Kanizsa” (ver lámina 1). En este caso la consciencia no separaba la figura del fondo, sino que directamente ponía la figura sobre el fondo. El triángulo existe por tanto en la mente del observador, pero también en la mente de Kanizsa. La pregunta sería, ¿qué ha puesto ahí Kanizsa, o mejor, qué ha quitado para que podamos estar viendo algo que en realidad no existe? ¿De dónde sale el triángulo?

Científicos y Filósofos tienen su relato. Para la ciencia son proyecciones de la estructura anatómica del cerebro, para los filósofos simbólicos y para la filosofía perenne, la respuesta es que el triángulo es una imagen innata, una estructura geométrica innata, eterna y divina de la consciencia. Pero no sólo eso, al estar vinculado lo micro con lo macro, lo interior con lo exterior, la alquimia de su pensamiento traduce esas imágenes geométricas en estructuras del cosmos y en una cuestión de género, siendo cada una el equivalente de patrones cosmogónicos y antropológicos.

Una figura expresa lo eterno femenino, la otra lo masculino, la otra la síntesis dual; una figura expresa lo espiritual, otra lo material, la tercera, de nuevo la síntesis perfecta. Sin embargo, al ser el símbolo un todo de fuerzas y significados indeterminados, cada cultura le ha dado a las figuras su significado. Por ejemplo, lo femenino suele estar asociado a lo terrenal y lo analógico y lo masculino a lo espiritual y lo lógico; pero a su vez, el cuadrado, en algunas culturas, es igualmente un símbolo asociado a lo masculino como a lo terrenal.

No hay que tomarlo como un hecho contradictorio, forma parte de la riqueza cualitativa del símbolo. Lo que importa es que para lo inconsciente, algo tan sencillo y “matemático” para lo consciente, como un círculo o un triángulo, simboliza un todo de cualidades afines. Lo que importa es ver en ellos la estructura subyacente de la dinámica de la consciencia. La cuestión de la “unidad simbólica” es innecesaria y controvertida, propia del pensamiento lógico que busca siempre establecer una identidad. Sin embargo, respecto a esta “identidad” cabrían hacer muchas matizaciones. Hay partidarios de una “unificación simbólica” intercultural, que acoja la variedad

437 Cartel colocado en la puerta de entrada en la Academia de Platón.

cualitativa inherente al símbolo (como es el caso de Jung), otros pensadores en cambio, consideran que lo único que tienen en común es que son tríadas, pero difieren en el resto de sus contenidos simbólicos⁴³⁸.

Lo que nosotros presentamos, y a eso nos referimos, cuando hablamos de “pensamiento simbólico” o “filosofía perenne” es una unificación intercultural, porque pensamos que la clave no sólo está en el contenido simbólico que le confiere a la tríada cada cultura, pues eso es un aspecto “cultural”; sino en que efectivamente el pensamiento, la consciencia actúe y “piense” de forma triádica, dialéctica. Puede que a muchos les parezca un recurso simplista, pero para nosotros es pregnante y tiene sentido. Consideramos que esa estructura dialéctica es lo que da coherencia y “unidad” a todas las tríadas mitológicas. Es decir, hemos hecho una generalización no exempta de adhesiones. En cualquier caso, “generalistas” como “localistas”, y esto sí es lo determinante, ven en el tercer elemento una síntesis, la realización simbólica de la perfectibilidad humana.

De tal modo que trazaremos la siguiente analogía:

1. Círculo = lo eterno femenino, la tierra, la materia, la emotividad, lo analógico,...
2. Cuadrado = lo eterno masculino, el espíritu; el pensamiento, lo lógico,...
3. Triángulo = la eterna síntesis dual, masculina y femenino, lo andrógino,... La perfección del espíritu.

Para elaborar nuestra filosofía del audiovisual nos hemos dejado guiar por estos principios intuitivamente, para averiguar que hubiera quedado en el cine de ese trasvase de lo macro a lo micro, de la naturaleza humana en el cinematógrafo. E insistimos, no son para nosotros una verdad o una mentira, son símbolos, estructuras intuitivas del pensamiento, modelos a través de los que las “cosas” se vuelven preñantes.

Los símbolos nos hablan de lo que no se puede expresar, muestran lo que no se puede decir. Y sin embargo, por lo general aparecen cargados de sentido. Cuando el significado no es evidente, cada uno llega a ver en ello algo distinto, incluso algo propio, que atañe a sus inquietudes o momento vital. Lo que no se puede explicar alcanzará en la forma simbólica una vía de comunicación – o si se prefiere, por evitar sesgos racionales, de transferencia–. Están ahí para ser contempladas, meditadas, interiorizadas y tal vez vividas; proceso que, como el de la vida misma, no tiene fin.

Una teoría ha de lograr que el lector “vea las cosas” con lo ojos del investigador. Pasemos a repasar brevemente el contenido simbólico de cada figura y de este modo comprenderemos mejor porque hemos acabado haciendo nuestra asociación simbólica y el papel que ésta tiene en nuestra investigación:

438 Véase Guenon, R.; *La Gran Tríada*, ed. Paidós, Barcelona, 2004.

- **El círculo:**

“El círculo es el signo de la Unidad principal y el signo del Cielo; indica su actividad y sus movimientos cíclicos. Caracteriza la tendencia expansiva (...) Combinada con la del cuadrado, la forma del círculo evoca una idea de movimiento, de cambio de orden o de plano. «La figura circular añadida a la figura cuadrada es espontáneamente interpretada por el psiquismo humano como la imagen dinámica de una dialéctica entre lo celestial transcendente, a lo cual el hombre aspira naturalmente, y lo terrenal donde él se sitúa actualmente, donde se aprehende como sujeto de un pasaje que debe ya realizar desde ahora gracias al concurso de los signos» (...). El círculo inscrito en un cuadrado es un símbolo muy conocido de los cabalistas. Representa la chispa del fuego divino oculta en la materia y animando ésta con el fuego de la vida (...). De manera universal el círculo es el símbolo de lo celestial (el cielo, Dios, el alma); Platón representa la psique con una esfera. La complementariedad del cielo y la tierra expresada por la del círculo y el cuadrado se encuentra ya entre los babilonios. El cuadrado reúne dentro de un límite; el círculo expresa lo ilimitado. Jung ha mostrado que el símbolo del círculo es una imagen arquetípica de la totalidad de la psique, el símbolo del sí mismo. mientras que el cuadrado es el símbolo de la materia terrena, del cuerpo y de la realidad”⁴³⁹

- **El cuadrado:**

“El cuadrado es una de las figuras geométricas más frecuente y universalmente empleadas en el lenguaje de los símbolos. Es uno de los cuatro símbolos fundamentales, con el centro, el círculo y la cruz. 1. Es el símbolo de la tierra, por oposición al cielo, pero también, en otro nivel, es el símbolo del universo creado, tierra y cielo, por oposición a lo no creado y al creador; es la antítesis de lo transcendente. El cuadrado es una figura antidinámica. anclada sobre sus cuatro costados; simboliza la detención, o el instante afianzado; implica la idea de estancamiento. de solidificación, o incluso de estabilización en la perfección, como ocurre en el caso de la Jerusalén celestial. Mientras que el movimiento fácil es circular, redondeado: la detención y la estabilidad se asocian con las figuras angulosas y con las líneas duras y bruscas (...) d) La forma cuadrada no es única. Pertenece al tiempo. En cambio la eternidad se representa por el círculo⁴⁴⁰. Éste, después de haber evaluado el año, mide el tiempo, luego la eternidad y significa por último lo infinito. El círculo y el cuadrado simbolizan dos aspectos fundamentales de Dios: la unidad y la manifestación divinas. El círculo expresa lo celeste, el cuadrado lo terrenal, no en cuanto opuesto a lo celestial, sino en cuanto creado. (...) La famosa cuadratura del círculo comprendía, para los astrólogos de la edad media y del renacimiento, el problema de la introducción del individuo material en la espiritualidad del Cosmos o en Dios, es decir, que ese problema matemático y astrológico era en todo punto análogo y comparable a

⁴³⁹ Chevalier, J. (Coord.); Diccionario de los símbolos, Ed. Herder, Barcelona, 1986, p. 301-305.

⁴⁴⁰ Clara distinción entre los dos hemisferios.

- **El triángulo:**

El simbolismo del triángulo corresponde al del número tres. (...) Con la punta hacia arriba simboliza el fuego y el sexo masculino; con la punta hacia abajo simboliza el agua y el sexo femenino. El sello de Salomón está compuesto de dos triángulos invertidos y significa especialmente la sabiduría humana. El triángulo equilátero en la tradición judaica simboliza a Dios, cuyo nombre no se puede pronunciar. 5. Además de su notoria importancia en el pitagorismo, el triángulo es alquímicamente el símbolo del fuego; lo es también del corazón. Hay que considerar siempre a este respecto las relaciones entre el triángulo derecho y el triángulo invertido, siendo el segundo el reflejo del primero: se trata de los símbolos respectivos de la naturaleza divina de Cristo y de su naturaleza humana; son también los de la montaña y la caverna. (...) Su equilibrio, en forma de hexágono estrellado (el escudo de David) es rajado, la expansión en el plano de la manifestación. Su conjunción, en la forma del damaru de Shiva, se efectúa por la punta: es el bindu, el germen de la manifestación (...) Conocida es la importancia atribuida por la francmasonería al triángulo, que denomina «delta luminosa» por referencia, no Tricéfalo a la embocadura de un río de múltiples brazos, sino a la forma de la mayúscula griega (...) Cada triángulo corresponde a un elemento: el equilátero a la Tierra, el rectángulo al Agua, el escaleno al Aire y el isósceles al Fuego. A los triángulos están ligadas numerosas especulaciones sobre los poliedros regulares. que derivan de los equiláteros; sobre las innumerables tríadas de la historia religiosa (..... tres); sobre los trípticos de la moralidad: pensar bien, hablar bien y hacer bien; sabiduría, fuerza y belleza, etc., sobre las fases del tiempo y de la vida: pasado. presente y porvenir; nacimiento, madurez y muerte; sobre los tres principios de base de la alquimia: sal, azufre y mercurio, .etc. Tales enumeraciones conducen rápidamente del simbolismo a lo convencional. El triángulo masónico lleva escrita en la base la palabra «duración» y, sobre los lados que se unen en el vértice, «tinieblas y luz»; lo que compondría el ternario cósmico.» ⁴⁴²

Presencia de la tríada en diversas manifestaciones culturales:

El círculo, el cuadrado y el triángulo son figura recurrentes. Juntas representan un proceso de la manifestación de las ideas en distintos niveles: tesis, antítesis y síntesis (expresado de manera dialéctica); presentación, nudo y desenlace (expresado de manera narrativa); vida, crecimiento y

441 Chevalier, J. (Coord.); (1986), p. 370-371.

442 *Ibíd.*, p. 1020-1021.

muerte (expresado de manera existencial); posesión, liberación, reconciliación (en la terapia junguiana),... Para todas las mitologías con base triádica, si no lo son todas, estos tres elementos constituyen la base de todas las formas de existencia.

De forma consciente o inconsciente las encontramos en el arte (pintura, arquitectura, literatura, ... cine), en los grabados alquímicos, en la ciencia,... En occidente y oriente, en los mandalas o incluso en las artes marciales (Ver lámina 6). Dentro de la filosofía oriental, la tríada constituye una triple raíz cosmogónica y ontogénica; pensamiento que se expresa en disciplinas tan distintas como la meditación, la caligrafía o esa extraña combinación entre combate y espiritualidad que son las artes marciales. Las técnicas y movimientos de las artes marciales se basan en principios derivados del confucionismo o el taoísmo. En el Aikido, por ejemplo, cada una de las figuras representa una vía para orientar la práctica hacia el mejoramiento de la técnica.

“Así el triángulo simboliza el impulso, el inicio del movimiento, la proyección energética. El círculo alude al movimiento, a la continuidad, al infinito. El cuadrado representa lo estático, lo sólido, lo estable, lo material.”⁴⁴³

En la siguiente tabla vemos varios niveles del simbolismo que para el Aikido tienen estas figuras geométricas:

CÍRCULO	CUADRADO	TRIÁNGULO
Emoción	Concentración	Intelecto
Virtud	Voluntad	Verdad
Perfección	Belleza	Atemi (golpe preciso)
Líquido	Sólido	Gaseoso
Vida	Destino	Misión
Presente	Pasado	Futuro
Agua	Arroz	Sal
Sistema circulatorio	Sistema digestivo	Sistema nervioso
Luna	Sol	Estrellas

La tríada también aparece como los elementos primarios en la composición de un mandala. Los Mandalas son el ejemplo más característico de la expresión intuitiva de la geometría sagrada. Y una de las formas más preclaras de cómo se exterioriza lo inconsciente.

⁴⁴³ <http://www.aikido4beginners.co.uk>. Véase también, Deshimura, T.; Zen y artes marciales, ed. Luis Carcomo; http://karateocana.dxfun.com/Biblioteca_archivos/Zen-Y-Artes-Marciales.pdf

“Los Mandalas son figuras geométricas organizadas alrededor de un centro y representan la pertenencia de todo en el Todo, la unión del macrocosmos con el microcosmos. (...) Todo el universo esta organizado alrededor de un centro, desde lo más pequeño (un átomo) hasta lo inconmensurable como el sistema solar; la espiral de la Vía Láctea, una flor, el ojo... las rondas infantiles y las danzas circulares.”⁴⁴⁴

Son conocidos como técnica de meditación de religiones orientales, particularmente en el budismo, donde la realización de un mandala es casi un acto ceremonial, para éstos el mandala plasma el sentir sobre la vida y sobre las energías del universo; pero este tipo de composición está presente en todas las culturas.

De hecho, como expone Jung, la misma “estructura” que opera en la formación de un mandala opera en la formación de un arquetipo, se trata de delimitar un territorio, de organizar dando forma “pregnante” al caos psíquico. La imagen o “modelo arquetípico” obtenido da estabilidad a la psique y le facilita superar los peligros y seguir su camino.

*“Cuando me siento inquieto me dirijo a mi ánima: ¿qué está sucediendo ahora?, ¿qué ves? ¿me gustaría saberlo! Después de algunas resistencias, producía una imagen, un mandala, que me ayudaba a entender”.*⁴⁴⁵

La Tríada ontológica universal (en la cultura china, hindú y cristiana):

La tríada, como expresión del imaginario, tiene una presencia simbólica en las principales filo-religiones de la humanidad, una distancia que no atiende a magnitudes kilométricas, sino a analogías constitutivas de la psique humana. Se encuentra, como decimos, en la filosofía taoísta del extremo Oriente, heredera del sistema filosófico más antiguo de la humanidad, el “I Ching” o “Libro de las mutaciones”, donde aparece bajo la forma “yin”, “yang” y “vacío”. También la hallamos en el antiguo Egipto, entre los que se destaca la trilogía de Osiris, Isis y Horus. Aparece también en las sagradas escrituras védicas y en la filosofía hinduista del Oriente Medio, bajo la forma de “la Trimurti”: Brahma, Vishnú y Shiva. Y vuelve a hacer presencia en el Occidente cristiano (o mejor dicho, en el cercano Oriente, habida cuenta que nació en la Palestina romana,

444

445 Jung, C.; Recuerdos, sueños, pensamientos, ed. Seix Barral, Barcelona, 2001.

desde donde emigró a Occidente), mediante la conocida expresión simbólica de la “trinidad”: Padre, hijo y espíritu santo.

A pesar de las diferencias de cada doctrina,

“La Gran Tríada extremo oriental es un simbolismo cosmogónico; la Trinidad cristiana es una alegoría de la Unidad de Dios a la que es posible acceder mediante tres concepciones aparentemente autónomas, porque en realidad se trata de una Unidad de tres rostros, alentada por el exoterismo de los textos sagrados para comprensión de los feligreses; la Trīmurti es un ternario teológico, cuyos componentes constituyen tres religiones autónomas entre sí, con ritos propios y sin otro enlace gnóstico que el provenir de Brahman, del que todo proviene, dicho sea de paso, por lo que tal proveniencia nada tiene de singular o extraño”.⁴⁴⁶

no es difícil hallar las similitudes que las unen más allá de la expresión numérica como forma del pensamiento (que no es poca); estos tres principios psicológicos, cosmogónicos, teológicos o antropológicos (según prefiera aceptarlos el lector) tienen una correspondencia genérica y biológica con la especie humana, encarnan los patrones cíclicos y narrativos de la vida en toda su dimensión: lo femenino, lo masculino y la generación; lo matérico, lo espiritual y lo mental; la creación, la conservación y la destrucción o regeneración; el inicio, el desarrollo y el fin, ...

En todos los casos que hemos citado, y al margen de herencias y evoluciones históricas, consideramos que la tríada corresponde a tres formaciones primarias de la consciencia integral, es decir, principios que han servido a la psique para, mediante una forma simbólica, caracterizar y componer una estructura de sí mismo y de la realidad; es decir, son una expresión simbólica que enlaza lo subjetivo con lo objetivo, el macrocosmos, con el microcosmos, lo interior con lo exterior,

Por ello, ante esta comparativa que vamos a mostrar, quisiéramos salvarnos un poco las espaldas, por ello a pesar de que cada tríada cultural pertenecen a órdenes distintos (el taoísmo a un orden cosmogónico, el hinduismo a un orden metafísico, y el cristianismo a un orden teológico) pensamos que no incurrimos en un falso complementarismo, y, aunque cada una de las tres pertenezca a planos gnoseológicos que no pueden ser compartidos en un mismo estudio, sí consideramos que no carece de coherencia intelectual presentar a las tres como formaciones simbólicas producto de la expresión psíquica de lo imaginario en su labor de construir una imagen del universo a la medida humana.

También somos conscientes que extraer una inducción universal a partir de tres premisas (las tres culturas que vamos a comparar) es una argumentación insuficiente, pero un estudio de

446 Vázquez Iruzubieta, C.; La Gran Tríada, la Trinidad y la Trimurti, en revista on line SYMBOLOS, Revista internacional de Arte - Cultura – Gnosis. <http://symbolos.com/ensayo.htm> (fecha de consulta: 17 junio de 2015).

antropología comparada tampoco es el propósito de nuestra investigación; sólo un apéndice.

En resumen, como decimos, a modo de ejercicio de síntesis arriesgado, no dudamos en afirmar que, al margen del uso histórico de las mismas, estas tríadas culturales en esencia muestran un mismo movimiento del pensamiento que se ejerce en diversos planos. Por otro lado, si es difícil expresarlos con palabras, cuesta encontrar los términos precisos o resultan conceptos difíciles de tratar por el intelecto, no se debe tanto a su futilidad o inconsistencia, o a estar exemptos de operatividad empírica (ciertamente todo lo contrario), sino a su naturaleza vívida e inconsciente, fluctuante, indeterminada, dual, fronteriza; en una palabra, simbólica.

Veámos cómo se constituye el fenómeno triádico en cada una de estas expresiones culturales:

El Taoísmo:

*“En aquella época el Cielo y la Tierra eran tan brillantes como la luz misma y cada uno encerraba dentro de sí los dos principios del yin y del yang, a cuya unión todo debe su existencia. Durante los cinco mil cuatrocientos años que siguieron, en efecto, aparecieron las bestias, los animales y los hombres. De esta forma, quedaron establecidas para siempre las tres fuerzas que rigen los destinos de la naturaleza: el Cielo, la Tierra y el Hombre, que, como queda dicho, vio la luz durante la milagrosa época de Yin.”*⁴⁴⁷

Como decíamos, la tríada, la gran tríada, se encuentra en los orígenes de la formación psíquica de las culturas orientales. En el taoísmo la tríada se expresa en dos rangos: uno de rango “cosmogónico” y otro, si se me permite la expresión, “antropogónico”:

*“El primer rango o género es para la Tríada sagrada formada por dos complementarios: el Cielo (Tien) y la Tierra (Ti). Por encima de ellos está la Unidad Trascendente (Tai-Ki), de donde procede todo lo creado y que en orden a la manifestación se corresponde al Cero Metafísico o el No-Ser; que equivale a la no-manifestación de donde procede todo lo manifestado. (...) Esta Tríada de primer grado está formada, pues por Tai-Ki, Tien, Ti.”*⁴⁴⁸

El “Cero Metafísico” no puede ser atribuido ni al “yin” ni al “yang” porque representa no sólo la Unidad sino también la Unicidad creadora que es, por lo tanto, anterior al Cielo y a la Tierra;

447 Viaje al Oeste; Las Aventuras del Rey Mono (anónimo chino del S. XVI), ed. Siruela, Madrid, 2009.

448 Vázquez Iruzubieta, C.; La Gran Tríada, la Trinidad y la Trimurti (2015); op. cit.

anterior, pues, a la Creación misma. Esta condición de posibilidad de todo ser, anterior al Cielo y la Tierra, anterior, por lo tanto, a los principios masculino y femenino, también es simbolizada psíquicamente a través de la idea de “vacío”: la indeterminación capaz de contener todas las determinaciones. El “Tao te king” o “Libro del sentido y la vida” (s. XVI a. c.) contiene numerosos y bellísimos poemas que hacen referencia a este misterio.

Por lo que respecta a la tríada “antropogónica”, su simbología hace referencia a la condición humana como depositadora e integradora de los dos polos del universo, y como centro de la creación.

“La de grado segundo a la que se le ha destinado el nombre de Gran Tríada está compuesta por dos complementarios que son el Cielo y la Tierra, y un agente intermediador que es el Hombre. Esta Tríada está compuesta por Tien, Ti, Jen, o sea: Cielo, Tierra y Hombre. Así designada significa que del Cielo (yang, lo masculino, luminoso y de orientación izquierda) y la Tierra (yin, lo femenino, oscuro y de orientación derecha) proviene el Hombre; más concretamente de la conjunción del yin (femenino) y el yang (masculino). Esta forma de designación explica el origen del estado humano, o para decirlo más claramente el Hombre al final de la Tríada aparece como el hijo del Cielo y de la Tierra. Sin embargo, el orden de la clásica designación es la siguiente: Tien, Jen, Ti, o sea: Cielo, Hombre, Tierra, porque es el Hombre quien intermediando entre el Cielo y la Tierra une la esencia celestial con la sustancia terrenal.”⁴⁴⁹

¿Qué es exactamente la polaridad? Comprender lo paradójico de la “pareja primordial” es imposible para el intelecto, totalmente imposible, pero eso no significa que no sea posible. El intelecto, el entendimiento, nuestro hemisferio izquierdo, lógico, analítico, cuando piensa, clasifica, separa las experiencias; es su manera de hacerse una imagen del mundo, una imagen polar, basada en la lógica binaria, la lógica del ser.

“Para el pensamiento, la importancia de una caja es que su interior es diferente de su exterior. Pero en la naturaleza, las paredes de la caja son lo que tienen en común el interior y el exterior.”⁴⁵⁰

También las sentencias de un sabio contemporáneo a Lao-tsé, Heráclito, denostado por el pensamiento platónico de la identidad, suenan como paradojas si las pensamos sin trascender la polaridad,

449 Ibíd.

450 Watts, A.; Las dos manos de Dios; op. cit. p. 61.

“25. La guerra es el padre y rey de todos; a unos los ha convertido en dioses y a otros en hombres; a unos les ha hecho esclavos y a otros, libres.

108. El camino hacia arriba y el camino hacia abajo son el mismo.

109. En el círculo, el comienzo y el fin son comunes.

115. El nombre del arco es la vida, pero su trabajo es la muerte.

124. Hasta las personas que duermen son trabajadores y colaboradores de lo que sucede en el Universo.”⁴⁵¹

202. Lo mismo es vida y muerte, velar y dormir, juventud y vejez; aquellas cosas se cambian en éstas y éstas en aquellas”

225. El sol... es nuevo cada día.”⁴⁵²

De algún modo sirven, como las aporias del kōan en el Zen, para despertar la consciencia y llevarla a otros niveles: *“Este el sonido de dos manos, ¿cuál es el sonido de una sola mano?”*; San Agustín también se mostraba prodigo en aforismos: *“No me buscarías si no me hubieses encontrado”, “conocer es amar, amar es conocer; cuánto más se conoce más se ama, cuánto más se ama más se conoce”*.

El camino de perfección en el taoísmo (vinculos con la síntesis alquímica de la androgínea):

Pero la figura de lo humano en el taoísmo no se limita a mera contribución en los ciclos genealógicos. Su lugar privilegiado y su potencial generativo conllevan la máxima responsabilidad en su tarea evolutiva de armonización, realización práctica y reencuentro con la unidad primordial. El Cielo y la Tierra han capacitado al hombre para superarse a sí mismo, despegarse de su ego y encontrarse con su auténtica personalidad, con “sí mismo”. Un patrón que en su análisis comparativo recogió Jung para elaborar su teoría del “self” y del camino de la “individuación”. La dimensión de lo humano queda si marcada por un eje de coordenadas, por un cruce entre dos caminos: el plano horizontal de la tierra y el plano vertical del cielo. El hombre sabio, por lo tanto, es la armonización perfecta entre la herencia de ambos polos. La enseñanza taoísta guía a la humanidad en su camino hacia la sabiduría. Un camino, como el de otras prácticas ascéticas, no apto para las masas, elitista, pero no clasista; dirigido a una aristocracia espiritual dispuesta a subvertir las cómodas barreras tanto de lo sensual como de lo codificado, dispuesta a vivir la responsabilidad de la que es heredero.

⁴⁵¹ Ibid., p. 62-63.

⁴⁵² Kirk, Raven & Schofield; Los filósofos presocráticos, ed. Gredos, Madrid, 1999, pp. 275 y 293.

*“El Cielo es eterno y la Tierra, permanente.
 Son permanentes y eternos,
 porque no viven para sí mismos.
 Así, pueden vivir eternamente.
 El Sabio, por lo mismo, pospone su Yo, y su Yo progresa.
 Se desprende de su Yo,
 y su Yo no se conserva.
 Como no quiere nada personal,
 su persona se realiza.
 ¿No es así?”.*⁴⁵³

El naturaleza andrógina de la perfección del espíritu:

*“Quien conoce su virilidad
 y conserva su feminidad
 es como el desfiladero del mundo.
 No pierde la vida eterna,
 y se convierte de nuevo en niño.
 (...)”*⁴⁵⁴

El “ser”, “la unidad”, es la unión de lo masculino y lo femenino. Y El sentido es pues, desde el punto de vista ontológico, la raíz de todo Ser. El sentido se manifiesta también en el seno del ser, tanto en la forma de lo materno (lo que alumbró), como en el modelo paterno (lo que crece).

*“Lao Tsé parte de la Unidad; en eso es un monista decidido (todo el pensamiento chino, dicho sea de paso, es, en el fondo, monista, a pesar de la preeminente doctrina de las fuerzas duales, las cuales se limitan a actuar en el mundo manifestado). La Unidad es el punto más alto que puede alcanzar el pensamiento, es el misterio de misterios, la puerta por donde surgen todas las energías... Dentro de la Unidad se encuentran incluidos todos los contrarios, aun sin separar. Ella es lo que se suele llamar el "No-comienzo", que se sitúan antes del "comienzo original". El Uno, como tesis, genera al Dos, la antítesis (los pares opuestos de "luz y oscuridad", "masculino y femenino", "positivo y negativo", etc.), y desde par de puestos nace como tercer elemento el mundo visible. (página 39-40)*⁴⁵⁵

453 Lao Tse; Tao te king; op. cit. p. 53 (VII)

454 Ibíd., p. 74 (XXVIII)

455 Ibíd., p. 39-40

La Trinidad Cristiana:

Como dijimos, el cristianismo es una religión ampliamente extendida en occidente, pero que encuentra sus orígenes en el medio y el extremo oriente. De ahí que sea interesante compararla con otras doctrinas filosófico-religiosas de la misma zona geográfica, como son el judaísmo y el islam. La religión cristiana rompe con la concepción llamada judeo-cristiana al admitir la Trinidad, pues el primer mandamiento hebreo es la prohibición de tener otro Dios por encima del Innombrable, y para el islamismo no hay otro Dios más que Allâh. La explicación intelectual de la Trinidad, la admisión de tres personas constituyendo un solo Dios verdadero, ha sido un problema arduo para los teólogos cristianos (fueran católicos, ortodoxos o protestantes), que han relegado el tema a una cuestión de fe.

Según el misterio de la trinidad, Jesús no es un profeta más, como Mahoma para el islam, sino que es el hijo de Dios (y por lo tanto, Dios pasa a ser el “padre”) hasta el punto que llegan a ser la misma persona o entidad divina: mientras una es indefinible, la otra se hace manifiesta. Tenemos dos figuras, pero entonces, ¿qué ha hecho el imaginario cristiano con la figura de lo femenino durmiente en la psique? El cristianismo, religión profundamente patriarcal, no otorga a lo femenino el protagonismo ontológico que se merece, pero tampoco puede ocultarlo obstinadamente; sencillamente lo expresa con una fórmula ambigua. Estas dos figuras necesitan de una tercera, más misteriosa si cabe, el espíritu santo.

No es lugar para profundizar sobre el tema y sería entrar en debates más propios del ámbito teológico; sin embargo, y a pesar de que reiteramos la posición manifiestamente ambigua de una religión enconadamente patriarcal como el cristianismo, sí podemos encontrar algunos indicios que nos permiten establecer paralelismos entre este tercer elemento, el espíritu Santo, y lo femenino. Por ejemplo, dentro de la propia Iglesia, el espíritu Santo es simbolizado por un elemento femenino, una paloma blanca. Por otro lado, la función o vertiente práctica que se le otorga es la de inspirar a los evangelistas, es decir, a aquellos que han de viajar por la tierra, manteniendo el contacto con el pueblo llano, cuidando al rebaño y procesando un amor (¿maternal?) al extender entre ellos la fe y la palabra de Dios⁴⁵⁶.

Fuera del cristianismo, dentro de los movimientos gnósticos y la heterodoxia, la analogía entre lo femenino y el Espíritu Santo es mucho más patente. Según la interpretación gnóstica,

456 *"Y yo pediré al Padre que os envíe otro Defensor, el Espíritu de la verdad, para que esté siempre con vosotros. Los que son del mundo no lo pueden recibir; porque no lo ven ni lo conocen; pero vosotros lo conocéis, porque él está con vosotros y permanecerá siempre en vosotros. No voy a dejaros abandonados: volveré para estar con vosotros."* (Juan 14:16-18). La función principal del Espíritu Santo es ser el testigo de Jesús (Juan 15:26; 16:14). Él habla a los corazones de la gente la verdad de Jesús. El Espíritu Santo además actúa como maestro de los cristianos (1ª Corintios 2: 9-14).

“Se dice que el principio supremo es el Padre, o primer Hombre; el segundo es el Hijo, o el Hijo del Hombre, el tercero es el Espíritu Santo, principio femenino.”⁴⁵⁷

En ocasiones el Espíritu Santo aparece como una reminiscencia de la "Madre celestial", otras es "la esposa de Dios". Según algunas interpretaciones, el principio de "El Génesis" ya alude a una doble naturaleza divina, allí se dice que en el principio el Espíritu de Dios ondeaba sobre las aguas (figura de lo femenino). La imagen de Dios sobre las aguas parece entonces un acto de copulación que originó la creación, la generación del mundo y de los seres vivos. En otras herejías gnósticas, tanto el padre como el hijo tendrían su correspondencia femenina: Dios en el espíritu santo, y el hijo, bien en la figura de maria magdalena o en la figura de la "santa madre iglesia".

Como vemos, las sectas gnósticas son un ejemplo de la pervivencia del imaginario materno en el seno de una cultura dominada por un imaginario patriarcal.

*“Pero poco importan aquí las variantes: todas expresan la misma fascinación arquetípica (...) Los textos que nos muestran la gnosis como un vasto intento de reintroducir el principio femenino en el seno de la Divinidad son múltiples. Sin duda no se trataba de una empresa deliberadamente consciente. Pero, al florecer sobre un terreno marcado por la revelación crística, el gnosticismo se encuentra espontáneamente con propensiones míticas que la Iglesia paralelamente trataba de rechazar. Los escritos de los gnósticos son propensos a las efusiones del inconsciente: de ahí el carácter prolijo de las imágenes, la pintoresca diversidad de las cosmogonías y las antropogonías, el carácter arriesgado y dramático de la dinámica de las almas”.*⁴⁵⁸

Su interpretación de la trinidad habla de un dios dual, de sencia masculina y femenina, distinto al dios que recogieron los cristianos del antiguo testamento.

“Así, un tal Justino dice que el universo se debe a tres principios: el primero es el Padre desconocido de todo lo que existe; el segundo es Elohim, creador de este mundo; el tercero es Edén, principio femenino. Elohim se enamora de Edén y la fecunda. Pero, luego, quiere subir a la derecha del Padre, y Edén, contrariada, siembre la discordia entre los hombres...(…) Mitos de simbolismo múltiple que introduce también un principio femenino en la tríada divina.”⁴⁵⁹

Como sabemos, todas estas interpretaciones fueron perseguidas y no han llegado a trascender la versión oficial.

Este imaginario triádico pasó de la simbología de la herejía gnóstica a la de la Cábala;

457 Libis, J.; El mito del andrógino (2001); op. cit. p. 59.

458 Ibíd., p. 61.

459 Ibíd.

todavía pervivió en juegos medievales como el tarot o el juego de la oca, hasta llegar a la Alquimia. En todas ellas, el pensamiento simbólico, así como el proceso ternario de síntesis, perfeccionamiento y liberación pervive.

La Trīmurti Brahamánica:

La Trimurti hinduista, al igual que la Trinidad cristiana, simbolizan la unión y coexistencia de tres Devas (dioses), o principios generativos en una misma entidad: Brahma (el principio creador), Vishnú (el principio conservador) y Shiva (el principio destructor o regenerador). Concretamente, la realidad teológica enseña que se trata de tres aspectos de un mismo y único Dios, Brahman, que los contiene a los tres (el Uno: Tri=tres; murti=aspecto). Sin embargo hay diferencia; aunque seguramente más debidas a contingencias históricas que a sus propiedades psíquicas esenciales: en el hinduismo, cada uno de los aspectos se ha convertido en una religión independiente, lo que conlleva que cada figura o divinidad tenga su propia religión, descendencia genealógica, rituales y feligreses; mientras que en el cristianismo, a pesar de coincidir en esta vía de escape politeísta - en este caso expresada a través de vírgenes y santos- el control férreo y dogmático de la Iglesia ha impedido cualquier fractura en la unidad monoteísta original.

A pesar de estas analogías, en el campo de la simbología comparada, los ejercicios de sinonimia conceptual suelen ir acompañados de polémica, pues las conclusiones interpretativas no siempre satisfacen a todo el mundo. Por ejemplo,

“Hay intérpretes del hinduismo que pretenden hallar similitud entre la religión medio-oriental y la cristiana, como estableciendo un símil entre la Trinidad y el Supremo Brahman que pese a carecer de atributos y cualidades se le atribuyen el Ser (Sat), que equivaldría al Dios-Padre del cristianismo; la Existencia (Chit), equivalente al Dios-Hijo; y la Beatitud (Ananda), símil del Espíritu Santo.” ⁴⁶⁰

Pero hay otros que consideran errónea la comparativa entre planos distintos. Sin embargo, más allá de las problemáticas diferencias entre plano religioso y filosófico a las que aludíamos al principio, si permanecemos meramente en el terreno de lo simbólico, de las expresiones psíquicas de lo imaginario, todo parece indicar que en esta tríada volvemos a encontrar los elementos de lo masculino-productor (Brahma), lo femenino-conservador (Vishnú) y lo andrógino-transformador (Shiva).

460 Vázquez Iruzubieta, C.; op. cit.

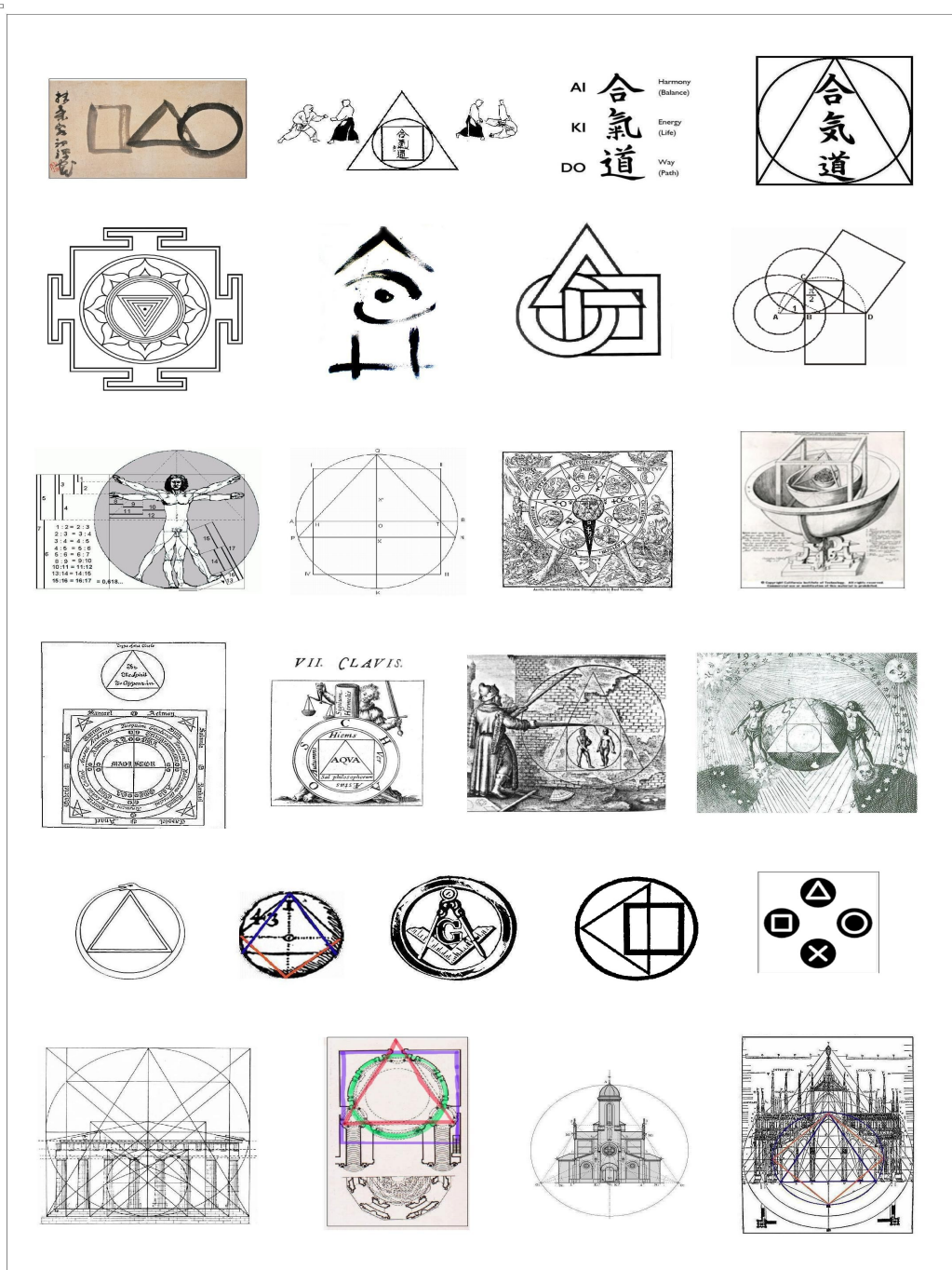


Lámina - 6, Triángulo, círculo, cuadrado; en filas, de arriba a abajo: 1-6) presencia de esta tríada en la cultura oriental (donde simboliza la unidad del cuerpo, la mente y el espíritu), en el budismo zen y ejemplo de su aplicación en las artes marciales; Mandala, y motivo caligráfico, 7) nudo borromeo 8) aproximación gráfica a la cuadratura del círculo; 9) "Hombre de vitruvio" de Leonardo da Vinci y 10) proporción matemática del mismo basada en las figuras del círculo, el cuadrado y el triángulo, 11) modelo humano del universo según grabado alquímico, 12) modelo del Universo según Kepler (*Mysterium Cosmographicum*, 1597; edición de 1621); 13-18) Ejemplos de grabados y símbolos alquímicos (S.XVI -XVIII) donde se relaciona la tríada geométrica con la de género (hombre, mujer y andrógino), ambas consideradas símbolos ontogénicos; 19) Emblema masónico, donde el compás representa el círculo y la escuadra, el cuadrado, y juntos un triángulo doble; 20) Símbolo para la Bauhaus, Moholy-Nagy, (Alemania, 1923); 21) Símbolo de los videojuegos "Playstation" (Japón, 1994); 22) Presencia de la tríada geométrica en arquitectura: el Partenon, 438 a. c. (Brunes, T.; *The secrets of ancient geometry*), 23) Capilla del santo Sudario de Turín (S. XVII), 24) fachada de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la asunción, Porcuna (Jaén) y 25) proporciones de la catedral de Milán (1391).

5. Una imagen (triádica) de la Consciencia:

“No hay dos sin tres”

Popular

Hablamos de la “consciencia” con “s”, diferenciándola de “hacer algo a conciencia / con sentido común/ con entendimiento” y del estado de vigilia (*“ha recobrado la conciencia después de la operación”*). Lo que estamos describiendo aquí es otra cosa. Tampoco es el cerebro o esa “entidad intermedia”, la mente. No es algo que se pueda mirar por un microscopio o un telescopio, es algo grande, pero tampoco es algo que se pueda pesar en una báscula. Más bien sería la globalidad de la vivencia, el autoreconocimiento de estar vivo, tanto cuando pensamos, como cuando actuamos, o cuando dormimos... En fin, no podemos decir mucho y menos en un lenguaje plausible para el entendimiento; no sabemos lo que es, pero quizá algo en nuestro interior sí lo sepa, algo que sepa más que nosotros, que nuestro “yo” consciente.

A lo largo de estas páginas hemos intentado ofrecer una imagen de ello, del mismo modo que la consciencia nos ofrece una imagen del mundo, esto es, sin ofrecerlo directamente. Gracias a la representaciones prehistóricas hemos podido ver que la imaginación, una de las características de la consciencia, es un don innato que prefigura la evolución. Las representaciones artísticas de la consciencia, como si guiaran a la genética, predice la evolución. El fin del arte es la evolución, la liberación, la plenitud. La expresión artística es una síntesis entre pensamiento y emoción, epistemología y ética, entre hemisferio derecho e izquierdo; *una terceridad*. El fin del arte es hacer posible la plenitud de la consciencia, esa terceridad, ese “*tercer ojo*” que nosotros, a través de múltiples resonancias, hemos llamado, sin miedo y sin tapujos, “supra-consciencia”.

“Yo os enseño el superhombre. El hombre es algo que debe ser superado. ¿Qué habéis hecho para superarlo?

Todos los seres han creado hasta ahora algo por encima de sí mismos

(...)¿Qué es el mono para el hombre? Una irrisión o una vergüenza dolorosa. Y justo eso es lo que el hombre debe ser para el superhombre: una irrisión o una vergüenza dolorosa.

Habéis recorrido el camino que lleva desde el gusano hasta el hombre, y muchas cosas en vosotros continuán siendo gusano.

(...) El superhombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¿sea el superhombre el sentido de la tierra!

¡Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores, lo sepan o no.

(...) La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso.

*Yo amo a quienes no saben vivir de otro modo que hundiéndose en su ocaso, pues ellos son los que pasan al otro lado.*⁴⁶¹

En el arte la consciencia se expande, se abre; equilibra lo emotivo y lo cognitivo (permanece fiel a la tierra y analiza las convenciones), destruye valores (cae en su ocaso) y edifica nuevos (construye puentes); se perfecciona. Las representaciones rupestres son las primeras síntesis simbólicas de las que tenemos constancia; éstas incluyen ya el movimiento de la vida, lo dinámico del mundo y la consciencia. Representan lo irreal a su mismo “nivel”, en horizontalidad, de manera irreal; la consciencia deviene en ellas lo real, “cosa en sí”. El ojo como órgano hace posible la visión y el espíritu, como consciencia, lo visionario.

En los jeroglíficos vemos las huellas pasadas de esas representaciones cavernarias, elevadas a lenguaje formal. Pero también el paso evolutivo de un universo plenamente simbólico a uno cada vez más signico, más útil, más informativo, más adaptado a las circunstancias de la civilización. Gracias a los jeroglíficos también descubrimos un tercer elemento de la representación: el observador; que abre la representación realizada por una consciencia a las percepciones y opiniones de muchas otras consciencias.

En fin, ¿qué es la consciencia? Gracias a la consciencia islámica comprendemos mejor el diálogo secreto que ésta mantiene con el mundo a través de nosotros, de nuestro “yo analítico”. En fenómenos como el “aniconismo” o el “campo vacío” vemos como la consciencia tiende a equilibrar la percepción del mundo: aniconismo intelectual, entonces *horror vacui* sensorial; *horror vacui* intelectual (como nuestro imaginario modernos, sobrecargados de imágenes), entonces aniconismo sensorial (fisuras, espacios, que tanto liberan la consciencia, como dejan que aparezca lo inconsciente).

Y como último ejemplo, la imagen audiovisual, la ilusión cinematográfica, perfeccionamiento de la representación y de la mirada, fruto evolutivo de todas las ilusiones de la humanidad. De nuevo un cruce entre realidades e idealidades, sueños y vigiliadas, señales y signos, *lenguas* e imaginarios, diégesis y experiencias,... en síntesis, otra ilusión, una de las más “grandes”, pues la mayor de todas es la que construye la consciencia.

El modelo de la consciencia que venimos proponiendo, a partir de diversas fuentes (entre ellas la topografía freudiana, aunque subvirtiéndola), es triádico:

461 Nietzsche, F.; Así habló Zaratustra, (1883/ 2006), p. 36-38.

- 1) TESIS, lo inconsciente o subconsciente, cuyo fin podría ser la adaptación y la supervivencia de la psique en el mundo.
- 2) ANTÍTESIS, lo consciente, que integra la actividad de ambos hemisferios: el derecho (somático-emotivo; la común-uni6n de “mí” con las cosa) y el izquierdo (analítico-cognitivo; la individuaci6n del “yo” respecto al mundo, la consciencia que habla desde el “ego”); y cuyo fin parece ser la supervivencia material y la adaptaci6n formal de la vida en el mundo
- 3) SÍNTESIS, lo supra-consciente o sobreconsciente, las sntesis superiores de la raz6n que propician el acceso evolutivo a otros niveles de consciencia, la “contrapartida espiritual” de la evoluci6n genético-material, cuyo fin podría ser la evoluci6n de la vida y el mundo (tambi6n arrojamos la hip6tesis que, del mismo modo que lo consciente podría hallar una base empírica en el cruce de ambos hemisferios, lo “supra-consciente” podría hallar su vinculo fíxico con el cerebro posterior, el cerebelo o el neoc6rtex).

Sin las imágenes, sin las representaciones por las que la conscienciaa logra presentarse las “cosas” y “hablarse a sí misma”, esos sueños de los seres vivos, de los seres conscientes, no serían posibles. Estos tres estados o etapas funcionan en un sentido cíclico; como en la tríadas peirceanas, como en la dialéctica hegeliana, como en la trimurti hindú, el tercer estado es un nuevo inicio, le corresponde otra negaci6n, y otra restauraci6n, y de nuevo otra afirmaci6n, y así sucesivamente.

Estamos fundamentado nuestro modelo con el apoyo de disciplinas auxiliares. Aquí hemos recurrido a la filosofía, la psicología de la gestalt, a la psicología cognitiva del arte y a la neurociencia (en otros momentos a la antropología, a la sociología... ¿quién sabe? No somos dogmáticos, no tenemos porqué cerrarnos puertas). Pero, como dijimos en su momento, este modelo no se sostiene exclusivamente en postulados empíricos, de ser así no podríamos permitirnos algunos saltos valorativos que tambi6n hacen avanzar a las ciencias. Al contrario que Kandel y Frith, no somos hombres de ciencias, somos filósofos, nuestro objetivo no es describir relaciones causa-efecto, sino vincular esas cogniciones con experiencias emotivas. Así, recurrir a la “experiencia introspectiva” no es una falta, sino una justificaci6n; no podemos anunciar la “verdad” de algo si no la hemos vivido. Que sea ése un fenómeno que no se presta “*fácilmente al estudio científico objetivo*” no nos parece suficiente motivo como para desecharlo.

Los tres estados mencionados muestran el movimiento evolutivo de la consciencia, un proceso carente de relaciones causa-efecto empíricas, observables. Sin una reflexi6n intuitiva, deductiva o simbólica, *del interior al exterior* y no a la inversa, la consciencia no hubiera podido mostrar tal imagen de sí misma.

Lo que caracteriza a este modelo que estamos presentando, basado en otros similares, es que pretende operar al mismo nivel, y en la medida de lo posible en el mismo lenguaje, del objeto de estudio que intenta resolver, el nivel de las pre-formaciones cognitivas, de lo inconsciente, de las condiciones de posibilidad de la consciencia (y de sus proyecciones, las imágenes artísticas, como las películas), pero también en el nivel translógico de la aventura humana, ese aplica tanto la experiencia como los conocimientos en un propósito de integración y liberación. Por ello encontramos en la reflexión filosófica y en los planteamientos simbólicos herramientas altamente adecuadas para explorar este terreno.

También, como hemos expuesto a lo largo de este apartado, este discurso que realmente tiene la intención de combinar lo cognitivo con lo emotivo (y no sólo subsumir lo irracional a lo racional, las “letras” a las “ciencias”) hacia una síntesis superior, una “tercera cultura”, comparte el tono con el que los artistas elaboran sus obras. Como ya dijimos, *consideramos que las imágenes artísticas son elaboradas desde el inconsciente o subconsciente, subvirtiendo lo consciente y llevando el pensamiento hacia lo supra-consciente. Tal pensamiento simbólico genera ideas e imágenes que carecen de una fundamentación lógica. Establece relaciones "causa-efecto" por intuición, carentes de justificación empírica. El pensamiento simbólico proyecta "realidades" de la consciencia a la "realidad" de las cosas, en un movimiento translógico que dota de vida, y sentido, a lo inerte o inanimado.*

Esta pensamiento "supra-consciente" ha hecho posible el arte y la ciencia. Ambas disciplinas se caracterizan por guiarse, cada una a su manera, por la intuición, por la fe, por el “insight” de que la imagen que ellas dan de lo real es la verdadera. En verdad, lo que hacen es potenciar, llevando a su límite, nuestra percepción natural e ilusoria de la vida cotidiana. Perceptivamente, la consciencia no deja de representarnos una imagen completa del mundo, y lo que es más importante, una imagen con sentido.

Y estas estrategias del pensamiento simbólico, como la tríada, que sustentan el discurso de nuestros filósofos, ¿no hace lo mismo con artistas y científicos? Los tres suelen estar poseídos por el mismo arquetipo, aquel que pretende establecer un isomorfismo, en cierto modo “identitario”, entre la realidad de la consciencia y la realidad exterior: “tal como es dentro es fuera”; como decían los alquimistas del S. XVII: “*tal como es arriba es abajo*”, como dice para la posteridad, en un jeroglífico, la deidad maya Hanub Ku, corazón y mente del creador, saliendo por la boca del animal más sabio, una serpiente: “*Inlak’ech, Alan’ek*”, “yo estoy en ti, tú estás en mí”.

Artistas, científicos y filósofos son los héroes de la consciencia (como sucede en “Stalker” de A. Tarkovski). Especialmente los artistas son los que más libremente pueden levantar con sus discursos puentes inmensos que catapultan a la humanidad más allá del espacio y del tiempo. No

conocemos porqué, pero lo sabemos. Precisamente esa sentimiento, esa “verdad interior” es la que nos posibilita creer que algo de eso también está ahí fuera.

Como contradicción, las ilusiones ópticas son un ejemplo claro de que lo que vemos no siempre es lo que hay realmente. Estas sutilezas de la representación, explotadas por los psicólogos a principios del siglo xx, eran ya conocidas por los artistas y arquitectos de la antigüedad:

“El ejemplo más famoso es el Partenón de Atenas. La belleza del edificio reside en las proporciones y simetrías ideales de sus líneas. Pero de hecho estas líneas no son ni rectas ni paralelas. Los arquitectos incorporaron curvas y distorsiones calculadas con precisión para que el edificio pareciera recto y simétrico.

A mi juicio, el aspecto más llamativo de estas ilusiones es que el cerebro sigue transmitiéndome información falsa incluso cuando sé que la información es falsa e incluso cuando sé cómo es realmente el objeto.”⁴⁶²

Es decir, como hemos expuesto a lo largo del apartado, nuestro cerebro tergiversa la realidad. Hemos descubierto que la percepción, entendida de una manera global, implicando el hemisferio analítico con el somático, se hace de una manera inconsciente; “*sólo somos conscientes de los modelos resultantes de este trabajo*”.

El cerebro, por otro lado, no sólo no nos dice todo lo que sabe, sino que a veces nos dice lo que no sabe; aporta, a esa “fabricación” inconsciente, componentes no empíricos. Y aunque lo intente, no puedo ver la imagen tal como es, sino tal y como se me ofrece.

“Ni siquiera un cerebro normal nos da siempre una imagen verdadera del mundo. Como no tenemos conexión directa con el mundo físico que nos rodean, el cerebro ha de hacer inferencias acerca del mismo basándose en las sensaciones elementales que recibimos de los ojos, los oídos y los demás órganos sensoriales. Estas inferencias pueden ser erróneas. Además, el cerebro sabe montones de cosas que nunca llegan a la mente consciente.”⁴⁶³

Quizá sea gracias a esta base empírica, que la consciencia “tome el impulso” de ir más allá de sus propias posibilidades, que “pise tierra firme” para alzar puentes por donde la humanidad pase a otro estadio evolutivo, espiritual y genético. En verdad, la experiencia de nuestro propio cuerpo también es una ilusión creada por el cerebro, para nuestra percepción del mundo es una fantasía que coincide con la realidad. Ahora sabemos que el cerebro crea, sin esfuerzo aparente, una percepción del mundo físico. Lo extraordinario de nuestra percepción del mundo físico, con toda su belleza y

462 Frith, C., (2008); op. cit. p. 69.

463 *Ibíd.*, p. 82

detalles, es que parece que esté ocurriendo de forma natural y accesible, cuando en realidad es una ilusión creada por la consciencia / cerebro.

Sin embargo la consciencia, como sabemos, no se compone únicamente de datos *conscientes*; es una tríada. Fenómenos como el anteriormente aludido “tiempo de percepción”, o “campo vacío” de la representación, dan lugar a que nuestro “*inconsciente* óptico” también coopere en la elaboración de las imágenes, que las manipule a través de ideas y estructuras previas; esto es, posibilita que lo inconsciente salga al encuentro con lo real.

*“La realización excelente de cualquier arte llega en un momento en que el observador y el artista mismo tiene la impresión de que la obra está ocurriendo de forma natural, por sí misma. Aunque Voltaire dijo que, si Dios no existiera, sería necesario inventarlo, los únicos mitos que son convincentes son aquellos que “vienen a nosotros” y que no son concebidos conscientemente. Porque una habilidad se domina sólo cuando parece “manipulada por otro”, es decir, cuando se entregue al funcionamiento inconsciente y no parezca algo que “yo” estoy haciendo.”*⁴⁶⁴

Ese “tiempo de percepción”, ese vacío, ese espacio *indirecto* hace de lo real una ilusión, y no una imagen *directa*. Es una “fisura” que separa el vínculo pleno de la consciencia con el mundo. Por ella “se cuelan” toda una serie de “inferencias inconscientes”. Es un “lapsus” de la consciencia, un “lapsus linguae” en el sentido psicoanalítico, pero que opera tanto a nivel psíquico como empírico, tanto inorgánico como orgánico, tanto mental como óptico. Antes de que la consciencia elabore una imagen, elabore la percepción de un objeto y nos la “ofrezca”, proyecta sobre lo real montones de estructuras conscientes e inconscientes, modelos basados tanto en datos sensoriales actuales y expectativas previas, como en arquetipos colectivos. Barajando unos u otros, o unos con otros, según la situación, en ese brevísimo lapsus de tiempo, establece predicciones hasta *encontrar* aquel que “encaje” con lo real e intuir (insight) así un sentido de “aquello” dentro del todo, dentro de la propia reflexión de la consciencia.

*“¿Podría ser precisamente durante los períodos de oscuridad total – 45 de cada 90 minutos de la película que vemos – que nuestro inconsciente voraz, recién alimentado por todavía otra imagen provocadora, “absorbe” el sentido más profundo de la obra y pone en marcha cadenas de asociaciones? Es en este ambiente extraño que el espectador permite voluntariamente ser invadido por potentes imágenes, creadas y manipuladas por un director-mago que controla por completo su visión.”*⁴⁶⁵

464 Watts A.; Las dos manos de Dios (1995); op. cit., p. 40.

465 Vogel, A.; Film as a Subversive Art (1974), Op. Cit. (“introducción”); la traducción es nuestra.

Ese “*director-mago*” es la psique, la consciencia plena en su forma triádica: confeccionando la representación a través de un proceso evolutivo que va de los modelos de lo inconsciente, aplicado a los datos de la consciencia, hacia el sentido translógico que aporta una “visión visionaria” del todo; es decir, la imagen va cerrando círculos en un movimiento cíclico “ad infinitum”. “*No pinto yo, pinta un estado*”; la idea de “yo” pertenece exclusivamente al hemisferio analítico, aunque a través de ella dirijamos toda nuestra experiencia: “yo tengo”, “yo soy”, “yo voy”, “yo quiero”,... Del mismo modo, en realidad no hay un “autor” de la obra, sino algo que acontece, que es posible a través de él. De algún modo, el “yo” al escuchar a su inconsciente, se transforma en “Super-yo”, pero no en el sentido “dictatorial” freudiano, sino más bien en el “Superhombre” nietzscheano, o en el “Self” de Jung.

*“La idea de que los procesos mentales inconscientes pueden contribuir a la creatividad fue introducida inicialmente por Ernst Kris, quien afirmaba que las personas creativas tienen momentos en los que experimentan, de forma controlada, una comunicación relativamente libre entre su yo inconsciente y suyo consciente. Kris llamó “regresión al servicio del ego” a este acceso controlado al pensamiento inconsciente que está mediado por los procesos descendentes e interferenciales del cerebro. Según él y Ernst Gombrich, en los momentos de creatividad los artistas realizan una regresión voluntaria que beneficia sus procesos creativos. Además, las regresiones hacia un funcionamiento psicológico anterior y más primitivo que se producen en un episodio psicótico son involuntarias, no están bajo el control de la persona y no suelen beneficiarla, mediante la represión controlada, los artistas también pueden situar en un primer plano la fuerza de los deseos y los impulsos inconscientes.”*⁴⁶⁶

En diversas filosofías orientales, donde la filosofía está entreverada con la praxis, son habituales los ejercicios y las prácticas para alcanzar estados de consciencia superiores o de “supra-consciencia”, como los hemos definido aquí. Las asanas del yoga en el Hinduismo, los mantras y mudras en el Budismo o las aporías del kōan en el Zen son algunos ejemplos de técnicas antiquísimas empleadas para ayudar a alcanzar el insight, la visión interior, la iluminación,... mediante alteraciones naturales en los estados de consciencia. También los místicos cristianos y sufíes hablan de su contacto con la trascendencia: “*Dios me ha hablado*”.

En términos psicoanalíticos, se trata de un “diálogo” entre lo inconsciente (o subconsciente) y lo supra-consciente (o sobreconsciente): el primero está cargado de *Sentido*, el segundo accede a ese sentido cuando deja su mente en blanco, cuando logra hacer en ella el *Vacío*. Gracias a este ciclo, “*Sentido-Vacío*”, en la mente del sujeto acontecen imágenes que provocan estados superiores

⁴⁶⁶ Kandel, E.R.; La era del inconsciente (2013); op. cit. p. 506.

de consciencia, y en su conjunto un estado de plenitud. No hay pensamiento, es la consciencia pura elaborando imágenes, en ciclos expansivos de mayor envergadura. Es la unión del Vacío con el Sentido; al darse el vacío, el no-ego, el no-pensamiento, el Sentido aparece por sí solo (*“No pinto yo, pinta un estado”*). Más grande es el vacío, más profundo es el Sentido. Se produce el contacto del individuo con el tesoro más extraordinario de su consciencia.

*“Para recibir el símbolo, para que ocurra la cábala (pues kabbaláh significa recepción, del hebreo kibbel, recibir), supone necesariamente vaciar la mente de todo cuanto ella sabe, para que brille con todo su fulgor lo que ella desde siempre ha sabido y no ha querido ver, por este extraño y paradójico aferramiento a la vida y a su preocupación, que los mitos describen como Caída.”*⁴⁶⁷

En cualquier caso, de una manera o de otra lo inconsciente está presente tanto en las elaboraciones artísticas como en nuestra percepción natural. Mas como hemos comprobado, la teoría gestáltica abre caminos, pero muestra también carencias. No alcanza a explicar que el cerebro / consciencia hace predicciones sobre lo que va a ver, que aplica modelos hasta hallar una correspondencia, tampoco explica el porqué de las diferencias valorativas que podemos hallar entre diversos observadores sobre un mismo fenómeno. Para evaluar todo eso, las leyes de la “buena forma” no son suficientes.

“Si la forma se percibe, es porque puede separarse del fondo. Tal es la matriz semántica del pensamiento gestáltico: forma / fondo. Conocemos bien su límite: no es capaz de semantizar más allá, y por eso termina por constituir una teoría perceptiva, por sí sola, bien pobre. O, en otros términos, resultar incapaz de pensar la relación entre la gestalt (la imago, la buena forma) y el significante.

*Pero ello no debe conducirnos a subestimar la importancia de la aportación gestaltista al saber sobre sujeto: si la forma se percibe, es porque se diferencia del fondo; no está desdibujada, sino que se dibuja: tiene perfil, contorno, piel. Se recorta del fondo. Basta con dar un solo paso hacia adelante para comprender que la Gestalt se ocupa del poder de fascinación de las imágenes. Formulado en términos psicoanalíticos: con toda buena forma me identifico, porque a través de ella me reconozco como unidad; tiene, como yo, piel”*⁴⁶⁸

En la imagen, sea percepción natural o representación artística, la forma se separa del fondo,

467 Chevalier, J. (Coord.); Diccionario de los símbolos, Ed. Herder, Barcelona, 1986; del prólogo de J. Olives Puig.

468 González Requena, J.; “Los límites de lo visible”, en Signa. Revista de la Asociación de Semiótica Española, nº 6, 1997, UNED, Madrid, pp. 285-307.

del mismo modo que la consciencia se separa de lo real, adquiriendo así identidad. La teoría psicológica de la Gestalt se mantiene en el ámbito de la percepción cognitiva, poniendo en evidencia sus virtudes y sus carencias o limitaciones; pero no relaciona ese proceso con las vivencias y necesidades humanas: el poder, la justicia, la libertad,... ¿de dónde venimos? ¿a dónde vamos? ¿qué es la vida? Interrogaciones tan punzantes para la consciencia como el hecho de representarse un objeto, una rosa o tal color en el plano de la percepción natural.

La teoría de la Gestalt resulta lógica, pero no analógica; intelectual, pero no emotiva. Cuando la consciencia percibe, lo que hace es proyectar una forma humana. Lo real se vuelve realidad “humana”, porque la consciencia proyecta un modelo “humano” sobre las cosas. Esto es, la percepción resulta natural porque, de algún modo, la consciencia ha conseguido que lo real, la “cosa en sí”, se adapte a su naturaleza; mejor dicho, la consciencia se adapta a sí misma, mantiene un diálogo “de tú a tú”, y por eso resulta natural, como nos resulta natural reconocer nuestra propia letra. La consciencia es un pintor que cree en su obra.

Primero, una construcción del modelo y luego, una proyección del mismo. Este modelo, como hemos visto es cognitivo y emotivo, pero lo importante es que opera de manera automática, inconsciente. Por lo que respecta a “automatismo” y procesos mecánicos, la neurociencia y la biología han dicho mucho, por lo que respecta a lo inconsciente, nada que sea realmente interesante. Le ocurre lo mismo que a la teoría gestáltica, no pueden ir más allá, cercenan un aspecto de lo humano o pretenden entenderlo desde un “nivel” que no es el que el objeto merece; no hablan, por así decirlo, su mismo “lenguaje”.

Como decíamos, este modelo es inconsciente. Del mismo modo que hay diversas topografías de la psique, existen diversas teorías sobre la formación de lo inconsciente. Puede tener un origen antropomórfico (como apunta la teoría lacaniana del espejo), argumentativo (como apunta la teoría arquetípica de Jung) o abstracto-simbólico (como apunta el pensamiento simbólico o la “filosofía perenne”).

Grosso modo, tampoco queremos entrar más en ello, Lacan presenta una teoría donde el sujeto desea el objeto, pero no como objeto, sino a nivel imaginario, esto es, por su forma. Lo que desea en él es la proyección antropomórfica que hace la consciencia a partir de modelos previos. Esos modelos parten del rostro de la madre, que el sujeto-bebé identifica con su propia identidad; de modo que es el primer paso por el que el “yo” se “separa”, aunque sea en el terreno de lo imaginario, del resto, de lo real. En esta teoría, como ya hemos visto en teorías anteriores de diversa procedencia, lo real se vuelve verosímil gracias a la percepción consciente, cognitiva y emotiva, de ambos hemisferios:

*“El deseo, el investimento deseante del mundo, cohesiona todo acto perceptivo. El significante -la red de significantes-, por su parte, lo estructura, es decir, lo codifica. Así, las leyes de la percepción -que son las que rigen la configuración de la realidad en tanto universo perceptivo-, se nos descubren reguladas por dos componentes bien diferenciados: un componente imaginario (gestáltico, analógico, identificativo), y un componente semiótico (estructurado, arbitrario, digital)”.*⁴⁶⁹

De este modo, durante su vida el sujeto adulto, o la “sujeta” adulta, deseará imágenes que, de algún modo equilibren su psique, que le hagan construirse (primero de manera analógica, pre-lingüística) y sentirse “una identidad”, algo separado del *fondo*, diferenciado de *lo real*: imágenes de poder, de belleza, de justicia, de dinero, de libertad... Desde su mundo imaginario, el “yo” será esas imágenes y así su vida tendrá sentido; hasta que descubra que no son reales, que son ilusiones y se sienta decepcionado.

Es una teoría interesante (y aplicada por Metz en el análisis de la imagen cinematográfica⁴⁷⁰), pero consideramos que adolece de un instrumentalismo reduccionista respecto al deseo y lo que es la verdadera aventura humana, es decir, adolece ella misma de un cognitivismo “pregnante” que la separa de la verdad de su objeto de estudio. Al semiotizarse, al lingüistizarse, vuelve a retomar el lenguaje del “ser”, de la “identidad”; no le habla a lo inconsciente en su mismo “idioma” y por ello es incapaz de traducirnoslo. Parafraseando la cita anterior, conocemos también su límite y por eso termina por constituir una teoría *psicoanalítica*, por sí sola, bien pobre. O, en otros términos, resultar incapaz de pensar la relación entre *lo inconsciente* y *lo abierto de la vida*. Pero ello no debe conducirnos a subestimar su aportación.

Sin embargo... Cuán diferente es la lectura de Freud a la de Jung. El primero destila pesimismo, abatimiento; al leerlo uno siente, como suele decirse, que *la vida es un negocio que no cubre los gastos*. El otro, en cambio, plenitud, exhuberancia, riqueza, que la vida es una aventura inabarcable. Por ello, consideramos más *ricas* y “extrañas”, como extraño es lo real, las aportaciones de la “Filosofía perenne” y, especialmente, la lectura que hace de ésta la consciencia junguiana, al rebajar su tono trascendental y fundamentar empíricamente sus conclusiones, sin por ello perder la espiritualidad vinculada a todo acontecer simbólico.

De algún modo, insitimos, para hablar de lo real, del inconsciente, de lo invisible, de los

469 González Requena, J.; “Los límites de lo visible” (1997); op. cit. A partir de Lacan, J.; El seminario 2: el Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica, ed. Paidós, Barcelona, 1983. Es curioso como esta teoría reconduce la aportación cognitiva gestáltica al terreno de lo emotivo, adjudicando, si cabe, su función exclusivamente al hemisferio derecho, cuando en nuestro análisis hemos comprobado que en la percepción gestáltica participan ambos por igual. Por otro lado, oponer “significado” a “significante” sí, pero tampoco sabríamos decir hasta que punto es adecuado oponer “imaginario” a “significante”, cuando quizá el imaginario sea, de nuevo, una conjunción de ambos.

470 Metz, C.; El significante imaginario, psicoanálisis y cine (1974), ed. Paidós, Barcelona, 2001.

misterios..., hay que aprender a hablar su “lenguaje” (Jung dice que los sueños no son raros, sino que tienen otra gramática; también Deleuze dice, siguiendo a Proust, que leer un autor/pensador nuevo implica aprender otro lenguaje), y éste no es exclusivamente signico como pretende el materialismo positivista sino, antes bien, pre-lingüístico, magmático, ilógico, desconcertante.

Por ello, aún cabe que profundicemos más en la fisura que se produce al separar la figura del fondo en la imagen gestáltica. Pues ni en la forma ni en el fondo, sino en la fisura misma, en el “intermezzo”, es donde vamos a encontrarnos con lo inconsciente, lo real y lo imaginario.

Como ya hemos dicho, toda percepción quiere un “tiempo de percepción”, un “lapsus” perceptivo por el que la consciencia, el “inconsciente óptico”, “busca” modelos previos por los que adecuar la realidad a un significado. Ante una ilusión óptica, una imagen gestáltica (igual que acontece en la percepción natural) existe un tiempo irracional, de vacilación, de inconcreción, un tiempo “vacío” (como sucede en fenómenos como el “campo vacío” audiovisual o el aniconismo), tanto a nivel psíquico como empírico, tanto inorgánico como orgánico, tanto mental como óptico. Ese tiempo es el que transcurre entre la consciencia y su encuentro con lo real. Ese tiempo termina cuando se produce la intuición: el objeto deja de ser irracional y adquiere su lugar en un marco de sentido. En ocasiones, la mayoría, ese encuentro, ese “insight”, finaliza con la aplicación de un modelo previo, en otras con la invención imaginativa de un modelo nuevo.

El “insight” o intuición es la finalización de un proceso mediante el cual la forma se separa del fondo, esto es, por el que la consciencia (siguiendo las leyes gestálticas) cierra, simplifica, asemeja, aproxima, simetriza, da continuidad y dirección común a un caos; es decir, cartografía un territorio de lo real, que pasa a adquirir pregnancia, se hace visible.

Existen muchas maneras de hacer visible lo invisible. En algunas de estas imágenes, como “el triángulo de Kanizsa” (ver lámina 1), para ver el objeto la consciencia no separa algo del fondo, sino que directamente lo pone. Puede que lo ponga rescantándolo de su inconsciente (como imagen geométrica o estructura emotiva innata), pero (si aplicamos ese mecanismo fuera del triángulo de Kanizsa, a otras percepciones de la vida) también puede que lo invente, que lo imagine, que lo cree como un modelo nuevo.

Consideramos que esto sucede porque la consciencia, como hemos visto, “funciona” por pura inercia dialéctica, ser, para ella, es no dejar de ser una cosa detrás de otra; a toda positividad aplica su negación, su contrario. De este modo, si hay algo visible (consciente), hay también algo que no es visible (inconsciente); mas también por inercia aplica una “terceridad” (supra-consciente) que abarcando los dos opciones anteriores las proyecta hacia imágenes y realidades superiores; viendo “visionariamente” lo que en realidad no existe, o dicho de otro modo, haciendo posible lo imposible.

La intuición de la supra-consciencia no es imitativa, no aplica o reproduce un modelo, sino que lo crea (*“sólo se imita cuando se fracasa”*). La teoría de la Gestalt, pese a sus limitaciones, también creó nuevos caminos, abrió nuevas posibilidades; hizo posible “lo abierto”. Nos dice que los humanos tenemos la capacidad de imaginar lo que aún no existe. De algún modo, viene a demostrar aquélla enigmática sentencia de Jung,

“Nada hay en la realidad que no haya pasado antes por la fantasía.”

La vida, como toda obra de arte, tiene una fisura por donde penetra lo abierto, un campo vacío, una línea de fuga; nuevas formas de representar, de relacionarnos, de ser. No hay que buscarlas, sólo hay que saber encontrarlas. Las imágenes gestálticas, las ilusiones ópticas, son un reto para la consciencia: la circuítan, la colapsan; pero también la hacen delirar. Del mismo modo que muchas veces nos quedamos atascados frente a un problema y necesitamos, como suele decirse, “aire”, “respirar” (lo que en Yoga sería *Prana*, energía vital); tomar alas, pues... *“de los laberintos sólo se sale volando”*.

1.15 “La trágica necesidad de someter conduce a defender de tal modo los miedos, que hay que levantar murallas que encierran cualquier posibilidad de crecimiento; entre el héroe y la realidad hay un espejo que irá perdiendo el mercurio cuando se pretenda la aventura de vivir al borde de la capacidad de consciencia. Para mirar con ojos nuevos, renunciar a recorrer los mismos trazos pintados por las rutinas, hay que saber que ha pasado el tiempo de la crisálida, porque en cada espacio hay mil mensajes que sólo tú puedes descifrar; y de cada laberinto sólo se sale volando, y en cada esquina del tiempo acaba el presente, que se puede desvanecer porque quizá no ha pasado nunca nada.”⁴⁷¹

Como los niños, en nuestro proceso de aprendizaje encontramos la seguridad en la repetición y la felicidad en el descubrimiento. Aquello que hay de consciente en nosotros, repite; aquello que hay de supra-consciente en nosotros, descubre.

471 Pérez de Carrera, E.; 49 respuestas a la aventura del pensamiento (2004); op. cit.

6. La Consciencia y las “cosas”:

“Todas las obras poseen ese carácter de cosa. ¿Qué serían sin él? (...) No cabe duda de que tenemos que tomar las obras tal como lo hacen las personas que las viven y disfrutan. Pero la tan invocada vivencia estética tampoco puede pasar por alto que se carácter de cosa inherente a la obra de arte (...) ¿en qué consiste ese carácter de cosa que será por sobreentendido en la obra de arte? (...) La obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que esta actividad es lo que hace que sea arte (...) La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría (...) La obra es símbolo.

La alegoría y el símbolo nos proporcionan el marco dentro del que se mueve desde hace tiempo la caracterización de la obra de arte. Pero (...) Casi parece como si el carácter de cosa de la obra de arte fuera el cimiento dentro y sobre el que se edifica eso otro y propio de la obra. ¿y acaso no es ese carácter de cosa de la obra lo que de verdad hacer artista con su trabajo?”⁴⁷²

Cuando Heidegger habla de “cosa” desde la fenomenología se refiere al ser-material de la cosa: madera, piedra, pigmento,... Cuando nosotros hablamos de “cosa”, nos referimos a cualquier cosa que acontezca a la consciencia (planta, animal, persona,...) y en la que *supone* (cree, da por hecho, como un salto emotivo-cognitivo (evolutivo) que detrás de ésta “vive” otra consciencia. Es decir, nosotros llamaremos “cosa” a lo que la consciencia capta como materialidad, pero *intuye* que es igualmente realidad viva del mundo. Por eso hemos creído conveniente traer estas palabras de Heidegger, ya que casan perfectamente con nuestra intención y sentido, pues a pesar de diferir en el fundamento (y eso es muy importante; no nos interesan los “abstraccionismos” del arte, sino la realidad viva), se dirigen a un punto común.

Así, para comprender la realidad inmediata y plena de la obra de arte, debemos primero contemplar el carácter de “cosa” de la obra, sólo así podremos comprender cuál es la esencia del arte. Por el momento, intuimos que tal esencia, de existir, estará vinculada a lo inconsciente y lo real.

Decíamos que para interpretar o llegar a “entender” lo inconsciente necesitamos “hablar” el lenguaje de lo real. Pero... ¿Cómo “hablar” el lenguaje de lo real si toda la percepción de nuestro cerebro / consciencia es un constructo, la aplicación de un modelo? ¿Cómo acceder a lo real si no tenemos de éste una experiencia directa, sino mediada; si lo que vemos siempre es la imagen que proyecta nuestra propia consciencia?

La cuestión es problemática, creer (tener fe) que podemos hablar el “lenguaje” de lo real

⁴⁷² Heidegger, M.; “El origen de la obra de arte” (1936) en Caminos de Bosque, ed. Alianza, Madrid, 2001; pp. 12-13.

supone dar por hecho, como un salto injustificado (una falacia cognitiva que diría Hume), que *el “ser” debe ser “parecido”* a la imagen que la consciencia crea de él. Dicho de otro modo, significa presuponer cierto isomorfismo entre la consciencia y lo real; fenómeno imposible de demostrar, o quizá sí.

El significado de las palabras, de las representaciones, de las imágenes, abre una fisura por donde lo real y la consciencia se tocan. La palabra, el signo, como significante, intenta “cerrar” lo real, pero se le escapa: el significado de un mismo objeto resulta diferente en cada observador; pues cada observador tiene una vivencia diferente con esa “cosa”.

La vivencia no es un concepto, sino la unidad del conocimiento. A lo largo de una vida experimentamos infinidad de vivencias, cada una de ellas me sirve para comprender el mundo. En cada vivencia me “llevo” algo del significado de las cosas, pero no se queda encerrado en mí, sino que puedo y, de hecho quiero, compartirlo, comunicarlo.

*“Mi conocimiento no es una base de datos, ni una enciclopedia, ni un manual de instrucciones. No. Por no tener, ni siquiera tiene un lenguaje propio, porque no está escrito en ninguna parte. Ahora resulta que mi conocimiento es un mundo virtual. Es decir, un mundo lleno de objetos, propiedades y sucesos virtuales, con paisajes propios, pasados, futuros, incluso con sus leyes físicas, su psicología, su biología,...(...) Que mi cerebro podría recorrer “con los ojos cerrados”. Pero no todo está perdido (...) porque mi mundo puede ser, y en su mayor parte es, un mundo compatible. Aunque viva en un mundo virtual, privado y cambiante, comparto una gran parte de los paisajes de ese mundo.”*⁴⁷³

Como hemos dicho, el significado es algo mental, un constructo, la aplicación de un modelo: si el modelo (suma de emoción y cognición) encaja, lo real significa. Pero ese modelo no surge de la nada, sino de la experiencia (emotiva y cognitiva) con lo real, con las cosas. Algo de las cosas se mantiene en el modelo, atraviesa la fisura que separa, como si se tratara de dos mundos, la consciencia y lo real. La consciencia lo que hace es reelaborar ese algo, esos “datos”, esas “impresiones”, en un modelo; tanto las visibles (informaciones que posibilitan el signo, la identidad) como las invisibles (vivencias que posibilitan el símbolo, la diferencia). De tal modo que el modelo a la fuerza ha de mostrar alguna analogía con lo real, cierto isomorfismo (“yo estoy en ti, tú estás en mí”). Esto es, la consciencia no está “sóla” en el mundo, no es una mónada ajena a la realidad; de algún modo lo real entrega a la consciencia la llave para su identificación.

Por otro lado, la supra-consciencia, a través de las ciencias y el arte, subraya la posibilidad

473 Vilarroya, O.; La disolución de la mente, una hipótesis sobre cómo siente, piensa y se comunica el cerebro, ed. Tusquets, 2002, Barcelona, p. 250.

de este isomorfismo, de esta “identidad de las diferencias”. Con su praxis logran establecer un “diálogo” con lo real, logran “hablar” la lengua de lo real; sus discursos, sus “lenguajes”, lo hacen posible.

““Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera” (Proust, “Contre Sainte-Beuve”) (...) el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de ver y de oír: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintático», «agramatical», o que comunica con su propio exterior. El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles.”⁴⁷⁴

En cierto modo, las ciencias y las artes logran percibir lo real y darnos una imagen; hacen que la consciencia no repita modelos, sino que descubra otros nuevos. “Hablar” el lenguaje de lo real supone, para empezar, dejar de lado nuestros prejuicios cognitivos, abrir un vacío en el “horror vacui” de la lógica (pues también la ciencia hace eso); esto es, posibilitar una fisura por donde lo real puede hacerse realidad. Las ciencias y las artes hacen que la consciencia se expanda y la humanidad evolucione. En ese reside el valor de todo producto cultural. Toda representación de valor conlleva esa fisura, es “lo abierto” de la obra.

Como hemos indicado anteriormente, la teoría de la Gestalt, también “abrió” nuevas posibilidades. Más allá de las cualidades de los fenómenos visuales, nos enseña, como apuntó el escultor Oteiza⁴⁷⁵, que en la percepción, más que el objeto, lo que percibimos son las posibilidades del objeto; esto es, que toda percepción es proyección más allá del objeto. Ver no es sólo ver la cosa, sino interrogarla, atender a su demanda, indagar en ella sus posibilidades.

“Siguiendo en este blog las huellas de esa concepción de Oteiza, la pregnancia es lo que nos facilita percibir con la imaginación, más que lo que tenemos delante, las posibilidades de la situación en la que nos encontramos. (...) Esta pregnancia se refiere a lo abierto de toda obra de arte. Y, por extensión, a lo abierto de la vida y de las relaciones sociales. (...) Toda situación

474 Deleuze, G.; Crítica y clínica (1993), Ed. Anagrama, Barcelona, 1996 (del prólogo).

475 <https://jose Luis817.wordpress.com/2013/09/08/ley-de-la-pregnancia-de-la-gestalt/> Tal y como en la web se indica, “La teoría de Oteiza sobre la creación del ser estético fue publicada por primera vez en su Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana (Ediciones Cultura Hispánica 1952) y reeditada por la Fundación Museo Oteiza (Edición facsímil FMO 2007). La definición del ser estético se encuentra en la ed. original en la pág. 54, (en la ed. facsímil de 2007 en la pág. 130”.

se vive en un marco en el que está incluido el sujeto que la experimenta, Y ese marco no abarca sólo cosas y sucesos reales. También incluye posibilidades que aún no se han hecho realidad. La pregnancia de un objeto apunta a esas posibilidades, invisibles pero imaginables, que pueden llegar a desbordar el marco inicial (...) En el extremo, es lo que nos permite imaginar un contenido en el vacío y a ver el ser en la nada. También, no sólo a imaginarlo, sino a involucrarnos, comprometiéndonos en esa situación imaginaria, impregnándonos emocionalmente.”⁴⁷⁶

La “estética existencial” de Oteiza guarda relación con lo expuesto acerca de la consciencia y los modelos – no sólo cognitivos, sino también emotivos, cargados de vivencias –, que proyecta para construir, inconscientemente, en milisegundos, una imagen de lo real.

Y también con la fenomenología de Heidegger y su concepto de “*Lichtung*”, “claro del bosque”, como el propio autor del blog apunta,

*“La palabra *Lichtung*—que apunta hacia un ámbito abierto—, puede traducirse, también, como calvero, otero o claro (...) “Paraje sin árboles en lo interior de un bosque”; esa definición casa muy bien con el siguiente texto de Heidegger: “*Etwas lichten*” significa aligerar, hacer más ligero a algo, hacerlo abierto y libre, por ejemplo, despejar en un lugar el bosque, desembarazarle de sus árboles. El espacio libre que así aparece es la “*Lichtung*”. Según lo señalado hasta ahora, el hombre habita —dicho en breve—, en la verdad del ser, en el claro del ser (*Lichtung des Seins*). La conferencia “El final de la filosofía y la tarea del pensar”, vincula el claro con la *Alétheia*, el no-ocultamiento (*Unverborgenheit*). Y, a su vez, la *Alétheia* con la *Léthe*—el ocultamiento—. Sugiere Heidegger que “el ocultarse, el ocultamiento [*Verborgenheit*], la *Léthe*, pertenecen a la *Alétheia*, no como un mero añadido, como las sombras a la luz, sino como corazón de la *Alétheia*.. “De ser así—añade—, la *Lichtung* no sería mera *Lichtung* de la presencia, sino *Lichtung* de la presencia que se oculta”. A partir de eso, podemos inferir que el hombre mora o habita en la *Alétheia* y en la *Léthe*, en el no-ocultamiento y en el ocultamiento, se entiende, del ser.”*⁴⁷⁷

Nosotros hemos diferenciado dos intuiciones, dos “insight”: percibir intuyendo la cosa es aplicar un modelo repetitivo de sentido, percibir intuyendo más allá de la cosa es ampliar la consciencia, enriquecer la imagen que tenemos de la cosa, esto es descubrir en la cosa un nuevo horizonte de sentido. La pregnancia gestáltica nos habla de la capacidad imaginativa del ser humano. De como el contacto con la realidad le da la posibilidad a la consciencia de explorar sus

476 <https://joseluis817.wordpress.com/2013/09/08/ley-de-la-pregnancia-de-la-gestalt/>

477 <https://joseluis817.wordpress.com/2013/09/30/lichtung/>

capacidades de abrirse al mundo⁴⁷⁸.

Siguiendo la senda del emotivismo moral de Hume, podemos decir que la experiencia emotiva que surge en este contacto con las cosas es lo que decide la intencionalidad de nuestra acción, porque hacemos / le damos a las cosas tal o cual forma y porque esa forma, esa imagen nos parece la correcta.

¿Se entiende, verdad? La forma correcta no viene dada por la aplicación de un patrón antropomórfico como “el rostro de la madre”, sino por la apertura de la consciencia a su propia interrogación moral y valorativa del mundo. La pregnancia no se refiere a lo “cerrado” de un arquetipo edípico, sino a la posibilidad de abrir, de “sacar a la luz” todos los patrones que configuran el camino de la evolución/ plenitud humana.

Este “sacar a la luz”, este descubrimiento sólo es posible si la consciencia se abre a las cosas, esto es: sólo si la consciencia se mezcla, se cruza, con lo real podrá “hablar” su lenguaje.

Heidegger describió este fenómeno, este acontecimiento, como “aletheia”, el desocultamiento de la verdad de lo ente (la materialidad del mundo, el ser “cosa” del mundo). Y al hacerlo, volvemos a encontrar en su pensamiento el trasfondo de una esquema dialéctico expresado también de forma simbólica: el mundo, lo formal, contra la tierra, lo material, ; y como síntesis, la obra.

“Verdad significa esencia de lo verdadero. Pensamos la verdad recordando la palabra que usaban los griegos, "Aletheia" significa el desocultamiento de lo ente (...)

El origen de la obra de arte y del artista es el arte. El origen es la procedencia de la esencia, en donde surge a la presencia el ser de un ente. ¿qué es el arte? Buscamos su esencia en la obra efectivamente real. La realidad de la obra ha sido determinada a partir de aquello que obra en la obra, a partir del acontecimiento de la verdad. Pensamos este acontecimiento, la disputa del combate entre mundo y la tierra. En la dinámica de esta lucha está presente el reposo. Aquí es donde se funda el reposo de la obra en sí misma”⁴⁷⁹

El mundo y la tierra, lo cognitivo y lo emotivo, lo masculino y lo femenino, el hemisferio izquierdo y el derecho, como lo apolíneo y lo dionisiaco en Nietzsche:

“Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a

478 Precisamente esta es otra de las funciones terapéuticas de la terapia gestáltica: ayudar al individuo a aceptar la realidad del otro, con la conocida fórmula: “es factible observar que las dos partes tienen razón si se aprende a adoptar, aunque sea por un momento, la perspectiva del otro.”. Así, la terapia consiste en fortalecer los vínculos empáticos, romper con los campos perceptibles reducidos y dar lugar a nuevos pensamientos más amplios, tolerantes y organizados. Ver Riveros, M. y Shirakawa, I. ¿Qué es la Terapia Gestáltica? (1976); op. cit.

479 Heidegger, M.; “El origen de la obra de arte” (1936); op. cit. p. 36 y 41.

la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente"⁴⁸⁰

Pero como anunciábamos, para nosotros, el “*contemplar el carácter de cosa de la obra*” de Heidegger significa comprender la intención que se oculta detrás de la elección que ha configurado la obra de tal o cuál manera. Se trata de una *intencionalidad “material”*, de analizar la obra desde una óptica genealógica, comprendiendo los procesos psicológicos y materiales que la han hecho posible; denunciarlos o ensalzarlos y recuperarlos para la sociedad. En la praxis, hacer el carácter de cosa de la obra, no significa más que mezclarse con la realidad, abrir la consciencia mediante el diálogo con otras consciencias, dejarse afectar por la realidad viviente, dejar que “afloren” arquetipos emotivos y no sólo racionales, que nos posean, y actuar (dejarles actuar), hacer de la obra una herramienta para la transformación social. Ese será para nosotros el “ser tierra” de la obra; también algo de lo dionisiaco. Ese será para nosotros el carácter de “cosa” de la obra, en la teoría y en la praxis. Y es en el cine en lo que estamos pensando:

*“Cada vez más vulnerable es el poderoso impacto de estas imágenes luminosas en movimiento sobre el espacio en negro y el tiempo artificial, su afinidad con el trance y el inconsciente, y su capacidad para influir en las masas (...) hacen siempre del cine un objetivo apropiado de las fuerzas represoras de la sociedad - los censores, los conservadores, el estado. Mientras que el resultado ha sido a menudo abiertamente su incapacidad para proyectar experiencias humanas fundamentales o conocimientos, ni la represión ni el miedo parecen capaces de detener una aceleración, la tendencia mundial hacia un cine más libre, en la que todos los sujetos previamente prohibidos se exploran con audacia. (...una...) evolución del tabú hacia la libertad.”*⁴⁸¹

Entre las fisuras de la representación acontece la emergencia de lo humano que lucha porque los problemas salgan a la luz, se separen del fondo, sean pregnantes. El objetivo de toda cultura es salvar las cosas, al hombre y a la mujer, lo masculino y lo femenino. Como decía Ortega y Gasset, la humanidad va a la deriva y la cultura es su tabla de salvación:

“Yo soy yo y mi circunstancia, y si no las salvo a ella no me salvo yo. “Benefac loco illi quo natus es”, leemos en la Biblia. Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda

480 Nietzsche, F.; El Nacimiento de la tragedia (1869/ 2001), op cit., p. 41.

481 Vogel, A.; Film as a Subversive Art (1974), Op. Cit. De la introducción; la traducción es nuestra.

*cultura, esta: “salvar las apariencias”, los fenómenos. Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea.”*⁴⁸²

Primero atender a las cosas, hacerlas pregnantas, visibles; segundo darles un sentido, el “insight” recoge lo esencial de esa figura; y tercero, actuar en consecuencia: a través de la ciencia, del arte y la praxis social. Dicho de otro modo, la realidad necesita de la imaginación. Pero, no lo olvidemos, también la imaginación necesita de la realidad.

Como hemos visto, las “imágenes gestálticas”, las ilusiones ópticas, ponen en evidencia lo inevitable que es para la consciencia caer una y otra vez en estas distorsiones, tanto emotivas como cognitivas. La consciencia /cerebro, como indicamos con anterioridad⁴⁸³, necesita de la realidad para para corregir, en un bucle de milisegundos, sus errores perceptivos. Mas esas “distorsiones” de la realidad le hacen autocorregir y perfeccionar su procesos internos; tanto morales como cognitivos.

*“¿Como distingue el cerebro lo que es real y lo que es imaginario? Por lo pronto, la psicología nos da una solución muy sencilla. “Cuando imaginamos una cara, no hay señales sensoriales con las que comparar nuestras predicciones. No hay errores. Cuando vemos caras reales, nuestro modelo del cerebro dista de ser perfecto. El cerebro está constantemente actualizando el modelo para afrontar los fugaces cambios de expresión, amén de variaciones en la luz. Menos mal que la realidad es siempre inesperada.”*⁴⁸⁴

El rostro del otro, el contacto con la “alteridad”, esa “cosa” que mediante la emotividad y la empatía nuestra consciencia reconoce como otra consciencia, que intuye (insight) como realidad viva debajo de la materialidad, ya lo hemos comentado alguna vez⁴⁸⁵, es el fundamento de la ética y

482 Ortega y Gasset, J.; *Meditaciones del Quijote* (1914), ed. Cátedra, Madrid, 2001; pp. 77-78 (*Benefac loco illi quo natus es*, Bienaventurado el lugar en el que se ha nacido).

483 Recordemos: *“Puedo valirme de un mapa para predecir cuánto tiempo tardaré en hacer un viaje sin tener que hacerlo realmente. Puedo pasar un podómetro por el mapa simulando el viaje real y leer el número de kilómetros. Mi cerebro contiene muchos mapas y modelos así que utiliza para hacer predicciones y simular acciones (...) En mi cerebro, la percepción depende de creencias previas. No es un proceso lineal como el que genera una imagen en una fotografía o en una pantalla de televisión. Para mi cerebro la percepción es un bucle. En una versión lineal de la percepción, la energía en forma de luz u ondas sonoras llega a los sentidos, y de algún modo el cerebro traduce y clasifica estas indicaciones sobre el mundo exterior en objetos colocados en ciertas posiciones en el espacio.(...) Un cerebro que utiliza la predicción funciona casi al revés. Cuando percibimos algo, empezamos realmente en el interior: una creencia previa, que es un modelo del mundo en el que hay objetos en determinadas posiciones en el espacio. Mediante este modelo, mi cerebro puede predecir qué señales van a recibir mis ojos y mis oídos. Estas predicciones se comparan con las señales reales; y desde luego hay errores. Mi cerebro da la bienvenida a estos errores, pues le enseñan a percibir (...) La naturaleza de los errores revela al cerebro como confeccionar un mejor modelo del mundo. (...) Por lo general, bastará unos cuantos ciclos en el bucle, lo que para el cerebro acaso supongan sólo cien milisegundos”* Frith, C., (2008); op. cit. p. 161.

484 Frith, C., (2008); op. cit. p. 174.

485 Recordamos, por ejemplo, Dussel, E.; *Introducción a la filosofía de la liberación*, Bogotá, (1º ed. 1979), ed. Nueva América, 1995; Lévinas, E., *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, ed. Sígueme, Salamanca, 1999.

la primera y última motivación de un acto moral. A parte de las ciencias y las artes, el contacto directo con el otro, con su rostro, es otra vía de percepción de lo real.

La consciencia sólo puede relacionarse, pensar, con aquello que no es ella misma. Así, para pensarnos pensamos nuestro ser como otro distinto a nosotros mismos, como una abstracción. En general, la maldición de las imágenes, sobre todo si nos vienen dadas, si no son creadas por nosotros mismos, es que nos ofrecen un mundo mediado y eso significa que es un mundo de alguna abstracto. En la actividad científica esa abstracción todavía es más patente, para ella toda “cosa” es transformada en signo.

A través de la ciencia y el arte, no vemos las cosas en sí mismas, sino siempre a través de una representación, más o menos adecuada de lo real; en la ciencia es un signo, en el arte un símbolo. Para éstas, nosotros, como personas, también acontecemos únicamente como representación. Pueden llegar a tener contacto con nuestra “cosa en sí”, pero siempre mediante una imagen. Pero ocurre que nosotros también somos “cosa”, y como tal podemos tener una visión directa, sin representación, de lo que somos como “cosa en sí”. ¿Cómo? A través de la ética, de la praxis con ese otro que es otro “yo”.

“Si alguna vez acertásemos a concebir de manera plenamente satisfactoria para nosotros nuestra propia realidad, la intelección de la de los demás seres del mundo se nos daría por añadidura: “la entenderíamos inmediatamente por analogía”. Pero aquí se interpone el mayor de los obstáculos: cuando nos proponemos indagar filosóficamente lo que significa ser algo real, “jamás pensamos en nuestro propio ser real”, el más inmediato, y cuando parece que nos fijamos en él, invariablemente recurrimos a abstracciones de nosotros mismos, como nuestra mente, nuestro “yo” de cada uno, supuestamente autoconsciente, o ciertas funciones de nuestra mente o de nuestro organismo”⁴⁸⁶

¿No es precisamente lo contrario? Si alcanzamos a ver la identidad del otro, es nuestra propia visión la que se nos da por añadidura, o por analogía (esto es, emotivamente, mediante el hemisferio derecho). A través del contacto directo con el otro, y no mediado exclusivamente por imágenes (científicas, artísticas, televisivas, periodísticas, cinematográficas...) el otro deja de ser una abstracción, y a través de su realidad renovada, nosotros dejamos de ser una abstracción para nosotros mismos, esto es, pasamos a ser también reales. Conociendo al otro, participando de su vivencia, tenemos una visión directa de nosotros mismos, no mediada por una imagen, sino directamente por una “cosa”, por algo “real”. Dicho de otro modo, a través de la ética, no mediamos con signos o con símbolos, sino con señales, con “cosas” pertenecientes directamente a la esfera de

486 Chamorro Mielke, J.; Ciencia y Filosofía, ontología y objetividad científica, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 10

lo real (como el contacto que mantiene una “cosa” con su fotografía).⁴⁸⁷

La imaginación también necesita de la realidad, de la acción, de la intervención; la praxis es el complemento necesario para que la imaginación sea realmente posible. Dicho de otro modo, sin la transformación activa de la realidad, sin el contacto con el mundo, la imaginación es una capacidad francamente estéril:

“La imaginación no es en absoluto creativa. No tiene predicciones que hacer ni errores que resolver. No creamos en nuestra cabeza. Creamos cuando proyectamos nuestros pensamientos en forma de esbozos, garabatos y borradores para poder sacar provecho de lo inesperado de la realidad. Es por este continuo carácter inesperado por lo que interaccionar con el mundo real es tan placentero.”⁴⁸⁸

Percibir lo real, “hablar su lenguaje”, es una facultad que va más allá de la consciencia, pues la obliga a salirse de sí misma, liberarse, desalienarse, tomar conciencia, racionalizar un arquetipo, salir del nudo de la posesión, devenir-mundo, ... consideramos que son acontecimientos que sólo pueden darse en un estado alterado o superior de consciencia, nosotros lo hemos llamado supra-consciencia.

Cuando la percepción de lo real se da en la contemplación, la meditación, en las prácticas espirituales o religiosas no dogmáticas,... es una práctica metafísica. Cuando la percepción de lo real se da en el estudio, en la investigación, en la reflexión, en la falsación de resultados,... es una práctica epistemológica. Cuando la percepción de lo real se da, en el contacto con el otro, en ponerse en su lugar, escuchando su opinión, colaborando, en las praxis sociales,... es una práctica ética. Cuando la percepción de lo real se da en la creación artística, en la elaboración de un obra, de manera lúdica y constructiva, enfrentando lo racional con lo irracional,... es una práctica estética.

Pero percibir lo real no es sólo tomar contacto con “algo” invisible, “trascendente” o la “cosa en sí”. Percibir lo real es hacer visible lo invisible, pero puede ser algo mucho más mundano, y en ese sentido la vida está plagada de “trascendencias” que podemos (quizá incluso debemos) hacer visibles: personas por conocer, lugares que visitar, libros que leer, películas por ver,... pero también problemas sociales, injusticias que resolver, acciones por realizar,... Todo eso está por sacarlo a la luz, visibilizarlo, tomar conciencia y hacerlo pregnante. La consciencia se ensancha con cada “insight” que acontece.

Las actividades metafísicas, epistemológicas, éticas y estéticas de la consciencia, límites de su mundo de vivencias, pueden darse por separado o mezclarse, e intuimos que en cada una de ellas

487 Será interesante conservar esta distinción: signo, señal y símbolo; cuando hablemos de los fundamentos de la comunicación audiovisual.

488 Frith, C., (2008); op. cit. p. 174-175.

hay un poco de las otras. En cualquier caso todas subrayan la posibilidad del isomorfismo, esto es, que la línea que separa “lo exterior” de “lo interior” sea más estrecha de lo que parece, y que el estado consciente sólo sea una posibilidad y una defensa.

Propuestas como “Cine sin autor” son un buen ejemplo de cómo mezclar prácticas y disciplinas. Además de una puesta en práctica de los principios terapéuticos de la Gestalt. Partiendo de la naturaleza colectiva del cine, permite a los participantes desarrollar sus capacidades artísticas y morales: crear escuchando al otro. A la vez que visibiliza imaginarios “reales” y realidades sociales que de otra forma hubieran permanecido ocultas. Permite poner en común arquetipos y concepciones distintas de la vida, así como generar un ciclo común de liberación y representación de realidades superiores. En las películas de “cine sin autor”, la “cosa” opera dentro y fuera de la diégesis, subvirtiendo de alguna manera aquella concepción heideggeriana según la cuál en la esencia del arte residen al tiempo la obra y el artista, y ese es el “*ponerse a la obra de la verdad*”. En cierto sentido, podríamos decir que desocultan la verdad de la “cosa” para transformarla en poesía, o por lo menos lo intentan.

“Todo arte es en su esencia poema en tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdd de lo ente como tal (...) el decir que proyecta es poema: el relato del mundo y la tierra, el relato del espacio de juego de su combate y, por tanto, del lugar de toda la proximidad y lejanía de los dioses. El poema es el relato del desocultamiento de lo ente (...) La esencia del arte es poema. La esencia del poema es, sin embargo, la fundación de la verdad. Entendemos este fundar en tres sentidos: fundar en el sentido de donar, fundar en el sentido de fundamentar y fundar en el sentido de comenzar.”⁴⁸⁹

* * *

Ellas mismas, las ilusiones ópticas, son una subversión. A través de ellas hemos alcanzado una imagen de la consciencia: única, dual, tripartita e incluso cuádruple. Una teoría no es más que una imagen (habiendo tantas imágenes que componer como misterios sin resolver). Imágenes de lo humano. Dada la amplitud y variedad de conceptos que hemos utilizado en su elaboración, creemos conveniente dar una prueba, si no de su verdad, por lo menos de la coherencia de esta imagen, de su pregnancia (las fisuras de esta imagen producirán otras mejores). Pongamos pues el pensamiento simbólico a trabajar, dejémosle que teja su irrealidad.

489 Heidegger, M.; “El origen de la obra de arte”. pp. 52-54

EL JUEGO DE LA CONSCIENCIA (esquema simbólico y terminológico con el que configurar una imagen cualquiera)			
LO INCONSCIENTE	LO CONSCIENTE		LO SUPRA-CONSCIENTE
Tesis	Antítesis		Síntesis
Vacio	Círculo	Cuadrado	Triángulo
Caos (“La Gran tríada” china)	Tierra (Yin)	Cielo (Yang)	Hombre/mujer (Humano)
La Trimurti	Vishnú	Brahma	Shiva
Dios	Espíritu Santo (madre)	Padre	Hijo
¿Cerebro reptiliano, límbico?	Hemisferio Derecho (somático)	Hemisferio izquierdo (analítico)	¿Cerebelo / neocórtex?
El estómago (Picasso: “ <i>pinto con el estómago</i> ”)	El corazón	La cabeza	Las extremidades (las manos y los pies)
Causa causante no causada (<i>Natura naturans</i>)	Lo femenino	Lo masculino	Lo andrógino / lo trinitario (1 + 1 = 3)
La Sombra (según Jung)	<i>Anima</i> / alma (según Jung)	<i>Animus</i> / espíritu (“significado” según Jung)	<i>Self</i> / <i>Sí</i> -mismo (según Jung)
<i>Ad infinitum</i>	Segundaridad / Objeto (“realidad” según Peirce)	Primeridad / Representamen (según Peirce)	Terceridad / Interpretante (“significado” según Peirce)
Sentido “absoluto” / <i>Sub specie aeternitatis</i>	Significado sensorial, “según vivencia o uso” (Wittgenstein)	Significante y significado mental (abstracto)	Sentido “humano” (<i>Ciclo Sentido-Vacio</i> ; la “mística”)
Arquetipo	Señal	Signo	Símbolo
El “Ser” y la “diferencia”	Cuerpo (el “no-ser- identitario”)	Mente (el “Ser”)	“ser multiplicidades” (Deleuze)
Automatismo	Emoción	Pensamiento	Decisión
Fondo	Materia / contenido	Figura, forma / Trama	Percepción “plena”
“Ducción” (guiar) / Autoinducción (electromagnetismo)	Impresión, vivencia	Inducción	Deducción

Totalidad	Abierto	Cerrado	Plenitud
Lo real	La realidad / lo real social	La verdad	Lo ideal
Lo que obra / lo que construye	La representación / el espacio	La narrativa / el tiempo	La obra / la construcción
Acontecimientos / Cruces	Hechos	Datos	Interpretaciones
Condiciones de posibilidad	Experiencias	Conocimientos	Fenómenos
Modelos arquetípicos	Sensación	Información/ Expectativas previas	Insight/ intuición
Previsión	Visión	Predicción	“Visión visionaria”/ Fe
¿Regresión, empezar de cero, volver al “Big bang”?	Adaptación	Supervivencia	Evolución
Marco colectivo	Marco intencional	Marco atencional	Marco imaginario
Innatismo	Inmanencia	Empirismo	Trascendencia
Ilógico	Analógico	Lógico	Translógico
Atemporal	Sincronicidad	Causa-efecto	Cíclico
Ello	Nosotros	Yo	“Supra-yo”/ “superhumano”
Objetividad absoluta	Intersubjetividad	Objetividad	Subjetividad
¿Universal?	Cualitativo	Cuantitativo	Evaluativo / valorativo
Pulsión, instinto psíquico	Instinto físico	Reflexión	Imaginación
Trazos / líneas de fuga	Línea horizontal	Línea vertical	Línea diagonal
Patrones de comportamiento (primigenios, <i>a priori</i>)	Tendencias políticas “de izquierdas”	Tendencias políticas “de derechas”	Políticas de tendencia anarquista / liberal
<i>Iustitia aeterna</i> e intempestiva	Justicia	Poder	Libertad
Religión / meditación	Praxis sociales	Ciencia	Arte
Sueño	Casa / Hogar	Reglas	Subversión
La Sombra colectiva	La <i>Sombra</i> individual (Jung)	La <i>Persona</i> / individuo social (Jung)	La Individuación
(dialéctica de) <i>El Ciclo de la Vida</i>	Conservación / (re-)ubicación (Síntesis)	Posesión (Tesis)	Liberación (Antítesis)
METAFÍSICA	ÉTICA	EPISTEMOLOGÍA	ESTÉTICA

Este tablero, este juego de la consciencia, que recuerda (por lo analógico) tanto al Juego de la Oca como (por lo lógico) al tablero del ajedrez, al que sólo le hacen falta el dado y las fichas, resume nuestras conclusiones / hipótesis de partida en cuanto a la relación de lo inconsciente con el pensamiento simbólico y la producción de imaginarios. Estas son algunas de sus reglas:

- Lo inconsciente es la condición de posibilidad de los tres imaginarios: el imaginario masculino, el femenino y el andrógino.
- Cada una de esas columnas representan conjuntos simbólicos, a los que hemos intentado hallar una base empírica, fisiológica en la arquitectura del cerebro.
- Para que la consciencia pueda “percibir” cada conjunto o “bloque” simbólico, nuestro intelecto les ha dado la forma de campos semánticos; y así pueden entenderse, regidos por un “sema” o núcleo de significación. Cada imaginario está constituido por el entrelazamiento de varios términos afines. De tal modo que, como en la lingüística de Peirce, el mundo se nos revela como relación de cosas.
- Por otro lado, con el permiso de Jung, consideraremos que a cada imaginario le corresponde un “campo de arquetipos”. Cada imaginario recoge, compila, arquetipos que le son afines. O, dicho de otro modo, a todos los arquetipos de lo inconsciente habidos y por haber les corresponde uno de los tres imaginarios en el cuál “despertar”.
- Así, “empujados” por determinados arquetipos, cada uno de los tres imaginarios “teje” un “filtro” de imágenes a través de las cuáles reafirma experiencias, es decir, interpreta el mundo y se mueve por él. Ese filtro es una imagen del mundo.
- Aunque la imagen-columna creada nos ha hecho pensar (pues las teorías nos hablan por sí solas), por afinidad semántica, en que cada imaginario se define por una determinada “tendencia”: el masculino por la epistemología, el femenino por la ética y el andrógino por el arte; cada imaginario se caracteriza en sí mismo por una estructura cuádruple. Por otro lado, en el orden patriarcal la “epistemología” precede a la “ética”; aunque iguales, lo justo es lo contrario.
- De este “cuadrilátero antropológico” se deriva la naturaleza de todos los productos (actos + simbólicos) de los que es capaz el ser humano. Digamos que, de alguna manera, no limita el número, pero sí la “semántica” de sus experiencias.
- Esta tabla corresponde a la pre-estructura (eje de ordenadas); la estructura es la sociedad (eje de abscisas); la super-estructura es la cultura (el espacio formado por el eje), el lugar donde los productos subversivos se oponen a los productos hegemónicos y aspiran alcanzar un

lugar en la super-estructura, esto es, ser reubicados por la cultura y por nuestra psique, con el fin de hacerla avanzar hacia niveles superiores de consciencia.

- La imagen del mundo funciona tanto a nivel personal como colectivo o cultural, realimentándose una a la otra. De tal forma que, cada imaginario “es” dos cosas a la vez, es dual, se entiende de dos maneras: la potencia creativa (imaginario activo, producido, “natura naturans”) y el mundo proyectado (imaginario pasivo; recibido, “natura naturata”).
- Todo tiene un principio, el resto es derivado.

2ª PARTE:

NATURALEZA SIMBÓLICA DE LO IMAGINARIO.

A) Hacer del pensamiento un objeto del mundo

- 1) Una imagen del pensamiento.
- 2) Ir más allá del marco de la representación (la falacia poética).
- 3) Pensar a través de las imágenes (ciencia y simbología, el caso de la alquimia).
- 4) Señalar, significar y simbolizar; los orígenes de la comunicación y su relación con la imagen cinematográfica.

B) El cerebro y lo imaginario:

- 1) Lo imaginario (fuente imaginal e imagen especular).
- 2) *Natura naturans* / *natura naturata*.
- 3) Hemisferios e imaginarios (¿un tercer cerebro?)
- 4) Ideología y lateralidad simbólica.

C) El pensamiento simbólico:

- 1) Antropología e imaginarios de género.
- 2) Simbología de los tres géneros.
- 3) Lo femenino, lo masculino y lo andrógino (triple raíz de lo imaginario).
- 4) El ciclo triádico de la vida en el juego del tYrot y la Alquimia.

A) Hacer del pensamiento un objeto del mundo

- 1) Pensamiento y representación (una imagen del pensamiento).
- 2) Ciencia con Consciencia (ir más allá del marco de la representación).
- 3) Pensar a través de las imágenes (ciencia, simbolismo y alquimia).
- 4) *Señalar, significar y simbolizar (triple raíz de la comunicación y el cine).*

1) Pensamiento y representación (una imagen del pensamiento):

“En el alma dianoética por su parte, las imágenes vienen a ser lo que las sensaciones. Y cuando afirma o niega lo bueno o lo malo, evita o persigue. Por esto el alma nunca piensa sin imagen.”

Aristóteles, De ánima, III, 7 (431a)

La cuestión de la representación es el eje en torno al cuál gira las demás preguntas en “Las palabras y las cosas”⁴⁹⁰. A Foucault le interesa saber “qué es representar”, o más concretamente, en línea con el giro kantiano, “cómo es posible la representación”. Los cambios en la manera en que una sociedad, una cultura, se representa las cosas significan también cambios en cómo la psique de esa sociedad mira y entiende las cosas. Desde esta perspectiva, algunos productos de una época son auténticas lecciones. En estos casos la representación aparece como un símbolo en el que lo representado es el ser humano y el representante, un sujeto viviente. En cualquier obra, en cualquier texto, en cualquier producto, vemos el otro lado de una psique. Cuando leemos un libro o vemos una película, sabemos que estamos leyendo y viendo lo que no es, sabemos que lo que vemos no es el motivo final de la representación, sabemos queremos una falsedad, una mentira, no “la cosa en sí”. De modo que los significados de “representado” y “representación” se alternan constantemente, “ad infinitum”.

Las herramientas para la representación a veces parece que va más allá de los propios límites del lenguaje y del pensamiento. Sin embargo, para hablar de la representación, para analizarla, no podemos más que ceñirnos a estos límites. Algunos nos dirán que porque no nos dejamos, por un momento, de conceptos filosóficos y llamamos a las cosas por su nombre: un libro, una pintura, una película,... Sin embargo, el lenguaje “literal”, referencial, no es siempre el instrumento más adecuado para esclarecer las relaciones que hay entre las imágenes y las cosas; éste es incapaz de referir lo invisible.

“Estos nombres propios serán útiles referencias, evitaren las designaciones ambiguas; en todo caso, nos dirán qué es lo que ve el pintor y, con él, la mayor parte de los personajes del cuadro. Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que

490 Foucault, M.; Las palabras y las cosas (1966); op. cit.

despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. Ahora bien, en este juego, el nombre propio no es más que un artificio: permite señalar con el dedo, es decir, pasar subrepticamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fueran mutuamente adecuados. Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizá por mediación de este lenguaje gris, anónimo, siempre meticuloso y repetitivo por ser demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco, sus luces.”⁴⁹¹

La representación (las palabras) y lo representado (las cosas) son irreductibles el uno al otro; son dos dimensiones distintas, cuya relación es infinita. Hay que mantenerse en lo infinito de la tarea como solución significa mantener abierta la relación entre lo “representado” y la “representación, cerrarla significaría la imposición, el dogma; ¿y quién la cierra? Un impostor; todo poder es una impostura. Hay que seguir interrogando lo que no se ve, quedarnos al nivel de la experiencia primera con las cosas. No dar nada por sabido ni por cerrado

Lo visible muestra una causalidad empírica; de los efectos es relativamente fácil descubrir sus causas. En cambio lo invisible no muestra nada, excepto a sí mismo, como un vacío; y la razón se esfuerza por deducir una causalidad abstracta. Abstracta porque no podemos ponernos en el lugar adecuado, que sería dentro del objeto, o dentro del sujeto que lo creo. La función de las palabras y las imágenes es hacer visible lo real al pensamiento (hemisferio izquierdo), la función del arte y sus imágenes es hacer visible lo real a la sensibilidad (hemisferio derecho). El lenguaje filosófico, los conceptos, aspiran a cumplir una suerte de función intermedia: hacer visible lo invisible.

El ciclo de la representación se compone de: instrumentos técnicos, figuras materiales, el sujeto representante (el "autor") y... Es necesario un cuarto elemento: el espectador, el que organiza la representación, el que pone el centro, el lugar donde se iniciarán y desde el cual se abren todas las observaciones, todas las interpretaciones. Resulta que el lugar afuera de la representación es el más importante. A partir de la modernidad, siglo XVIII, y progresivamente, el espectador es el rey del espectáculo. En él se cruzan tres miradas; tres son las funciones que acontecen fuera de la representación: la propia mirada del espectador que contempla la obra, la mirada del "autor" que se sabe observado por un espectador, y la mirada de lo representado, cosa o figura humana. Estas tres funciones situadas en un espacio "ideal" son en cambio perfectamente "reales" pues hacen posible la representación. Presumiblemente será un espacio "invisible", pero del mismo modo también

491 Foucault, M.; Las palabras y las cosas; op. cit., p. 16; cap. 1, “Las Meninas”; esta obra de Velázquez refleja según Foucault el nacimiento de la “episteme” moderna.

"sucede".

Este cruce de miradas muestra lo que realmente se está representando, pero al ser invisible por ser real, no puede representarse directamente; la representación lo mantiene fuera de ella. De ahí que la representación nunca esté completa... siempre es necesario un espectador.

*“En toda representación en la que, por así decirlo, se manifieste una esencia, la invisibilidad profunda de lo que se ve es solidaria de la invisibilidad de quien ve (...) no es posible que la felicidad pura de la imagen ofrezca jamás a plena luz al maestro que representa y al soberano al que se representa.”*⁴⁹²

¿Como es entonces nuestra relación con el mundo? Dirigimos nuestra mirada hacia un lugar vacío que “rellenamos”, “completamos” a través de la representación. La representación no es el lugar real, es la copia ideal. El lugar de lo representado es innaccesible directamente; puede ser que haya allí una esencia, no podemos saberlo. Es un lugar inaccesible porque, aunque real, no es visible tal y como es.

A partir de la modernidad acontece en un cambio de paradigma, de "episteme", un cambio en la mirada de una sociedad. A partir de entonces, y hoy todavía, las imágenes representarán estados mentales. Antes, las imágenes, aunque abstractas, eran asumidas por la mirada de la sociedad, de la cultura, como representaciones directas de algo, la mentalidad pre-moderna establecía, por así decirlo, un isomorfismo entre la representación y el referente. Sin embargo, con la aparición de la psique moderna, el referente y los representado serán cosas distintas. La modernidad es la época de la representación pura, sin referentes fundamentados. De este modo, se dudará de la realidad de las cosas, de la existencia del alma, del mundo y de Dios. De algún modo, a partir de la modernidad, la representación se libera de aquello que la encadenada. Pero esa libertad correrá pareja al reto de vivir una realidad no fundamentada, es decir, al reto de vivirse la humanidad a sí misma, construir su mundo y poner sus reglas. Las reglas para una nueva representación y también un nuevo espectáculo.

Podría decirse que Foucault establece la siguiente periodización histórica en cuanto a la naturaleza de la representación: en la época antigua se da un dominio de la perspectiva realista del mundo, es decir, la verdad está en el mundo, las cosas son reales, existen independientemente de un sujeto; en la época clásica se da un dominio de la perspectiva subjetivista del mundo, es decir, la verdad está en el signo, la representación muestra la cosa tal cual es; en la época moderna se da un dominio de la perspectiva objetivista del mundo, es decir, la verdad no está en la cosa, pero

492 *Ibíd.*, p. 20.

tampoco en el sujeto, sino en el mundo hecho objeto. Las imágenes modernas por primera vez pueden ser “puras”; se liberan del referente, y también del “sujeto” como referente. Pues al no haber esencias fundamentadas, la idea de alma, individuo, entidad humana, también ha sido suprimida.

En conclusión, si llevamos este pensamiento al límite – y Foucault lo lleva –, no existe un “sujeto-autor-creador-representante”, y si lo hace, sólo existe como superficie de un juego subterráneo de fuerzas y oposiciones. No podemos referirnos a una esencia de “individuo creador”. Partiendo de esta interpretación holista, su tesis es estructuralista, pero Foucault va más allá del estructuralismo, pues no podemos decir que es lo que hay debajo de las cosas. Según Foucault debajo de las cosas no hay una “esencia” ni una “estructura”, sino un “no-lugar” caótico e invisible a partir del cual todo es posible. Toda la post-modernidad intenta hacernos conscientes de eso.

A tenor de esta tendencia post-moderna, consideramos que es tan importante volver a confiar en la existencia de la realidad exterior; es decir, en volver a tomar la representación como símbolo y no como signo. Eso se consigue manteniendo un contacto continuo con ella, mezclarse con ella, trabajar con ella. Esto es, haciendo de la representación una praxis. Sólo a través de un contacto práctico y emotivo con la realidad podemos hacer que nuestra mirada vuelva a creer en su existencia. De otro modo a través de las imágenes sólo veremos entes abstractos.

Por otro lado, toda representación es una proyección del pensamiento. Todo pensamiento nace como una afección, mantiene la huella de la realidad. El pensamiento tiene, por tanto, una naturaleza fisiológica que le permite establecerse en ese terreno fronterizo entre lo material y lo trascendental. El pensamiento existe al margen de la representación, como vibraciones, fluidos, fuerzas,... pero es incapaz de expresarse sin el auxilio de las imágenes. Las imágenes son pensamientos hechos materia; pero antes, materia convertida en pensamiento.

Toda representación es algo así como una ilusión óptica: contiene tanto lo visible como lo invisible, lo figurativo y lo abstracto, la realidad y lo real; pero también lo exterior como lo interior. Gracias a lo figurativo de la imagen vemos lo matérico de la realidad, gracias a lo abstracto de la imagen vemos el espíritu de lo real. En el arte abstracto la consciencia encuentra un medio para representar lo invisible de la realidad y también para proyectar su propia realidad interior. En el arte figurativo la consciencia encuentra medio para representar lo visible de lo real y también para “introyectar” la realidad exterior que le es ajena. Kandinsky ya estableció esta dicotomía, decantándose por la abstracción.

“Comprender” es formar y aproximar al espectador al punto de vista del artista. Ya dijimos que el arte es hijo de su tiempo. Un arte así sólo puede repetir artísticamente lo que está reflejando nítidamente la atmósfera del momento. Este arte, que no guarda ningún germen del

futuro, que eso lo dijo de su tiempo y que nunca crecerá hasta ser engendrador de futuro, es un arte castrado. Tiene escasa duración y moralmente muere en el instante en que desaparece la atmósfera que lo ha originado. En otro arte, capaz de evolucionar, se basa también en su época espiritual, pero no sólo es eco y espejo de ella, sino que contiene una energía profética vivificador que actuaba amplia y profundamente. La vida espiritual, en la que también se halla el arte y de la que el arte es uno de sus más fuertes agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia delante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar muchas formas, pero en el fondo mantiene siempre un sentido interior idéntico, el mismo fin."⁴⁹³

Para este pintor, la base del arte es sólo “el principio de la necesidad interior”; según esta teoría del arte, los cambios que la representación sufre en cada época histórica se deben a la búsqueda de un equilibrio por parte de la consciencia. Así, si la realidad exterior es placentera y beneficiosa, la necesidad interior crea un arte realista; mientras que si es espantosa y cruel, tanto más el arte se refugia en la propia realidad interior, proyectando un arte abstracto.

““El color es la tecla; el ojo es el martillete. El alma el piano de muchas cuerdas. El artista es la mano que, al tocar esta o aquella tecla, ponen preordenadamente alarma en vibración”. Por lo tanto, a lo que debe tender el artista es a la "adecuación de las teclas", es decir, de los colores, al principio de la "necesidad interior"”.⁴⁹⁴

Sin embargo, para el pensamiento simbólico, el arte abstracto está más allá de la pura circunstancia, se trata de la proyección de formas innatas, de estructuras geométricas que no se encuentran puras en la naturaleza y que de algún modo se hallan en la base de nuestro pensamiento, estructurándolo, es decir, haciendo posible la representación, su propia visión y su comprensión.

Pero entonces, ¿qué significa pensar?, o mejor, ¿cómo es posible el pensamiento? Todo pensamiento está entreverado con la historia y la vivencia. De ahí quizá la actualidad de la filosofía, presentada muchas veces como “ciencia del pensamiento”, y su doble naturaleza, caduca y perenne. Perenne porque siempre son las mismas reflexiones, caducas porque las respuestas están adaptadas a su tiempo.

“Philosophia Perennis: la frase fue acuñada por Leibniz; pero la cosa -la metafísica que reconoce una Divina Realidad en el mundo de las cosas, vidas y mentes; la psicología que

493 Kandinsky, W; De lo espiritual en el arte (1911), ed. Premia S.A., México, 1989.

494 Kandinsky, W.; Catálogo para la exposición de 1910. Citado en De Micheli, M.; Las vanguardias artísticas del siglo XX, ed. Alianza, Madrid, 2004, p. 97.

encuentra en el alma algo similar a la Divina Realidad, o aún idéntico con ella; la ética que pone la última finalidad del hombre en el conocimiento de la Base inmanente y trascendente de todo el ser-, la cosa es inmemorial y universal.”⁴⁹⁵

Cabría añadir la cuarta disciplina, la estética, capaz de hablar a la consciencia en el lenguaje en el que se expresa la divinidad. En cada esquina del “cuadrilátero antropológico”, la filosofía perenne ve un cruce entre lo humano y lo divino. Así es como se entiende el pensamiento filosófico desde la tradición simbólica. Ésta da cuenta de una sabiduría antigua en el sentido de que hace referencia a una verdad atemporal y por consiguiente, eterna. Según esta corriente de pensamiento, si realizamos un análisis comparativo de las religiones de todas las culturas comprobaremos que todas hablan de la misma verdad; a veces representada de diversos modos (El Padre, el Hijo y el Espíritu Santo; Brahma, Shiva, Vishnú; Cielo, tierra, hombre...), otras empleando fascinante y sorprendentemente los mismos (el cuadrado, el círculo, el triángulo...). Para el pensamiento simbólico es una muestra de la “unidad trascendente de las religiones”⁴⁹⁶.

¿Por qué esta constante alusión a la tríada? Porque consideramos que es una figura alojada en el inconsciente colectivo, o como diría Jung, un arquetipo. Según Jung, todo arquetipo nació de modo inmanente, en base a la experiencia; de hecho, es anterior y posterior a la experiencia: es posterior hasta que la consciencia es creada, es posterior cuando la consciencia se vuelve creadora.

*“no hay nada en la realidad que no haya pasado primero por la fantasía”*⁴⁹⁷

Cuando es creada significa que la consciencia humana aún no existe (aún no es “homo sapiens”) y se crea a la vez que crea la “estructura” de nuestra consciencia. ¿Cuál es la experiencia triádica por antonomasia? Bien lo sabe el psicoanálisis: la tríada madre-padre-hijo. Consideramos esa tríada, ontogénesis de la consciencia infantil, como una estrategia del pensamiento independiente de la religión. Por lo menos suspenderemos allí nuestro juicio, seremos religiosamente escépticos: agnósticos.

Más o menos lejos de este pensamiento que cruza lo filosófico con lo teológico, encontramos el discurso crítico de la postmodernidad, para quienes lo simbólico, vaciado de todo dogma, también tiene mucha importancia. Todo la historia del arte, especialmente con el resurgir que llevaron a cabo las vanguardias de principios del siglo XX, opera desde lo simbólico. ¿Quién habla detrás del pintor? Habla un estado, la misma naturaleza, algo extraño, irracional y azaroso; y

495 Huxley, A.; La Filosofía Perenne, ed. Edhasa, Barcelona, 1992, p. 7.

496 Schuon, F.; De la unidad trascendente de las religiones, ed. José J. De Olañeta, Madrid, 2004.

497 Jung en “Carl Gustav Jung”; documental, op. cit.

por ello post-humano, casi divino. Lo simbólico en el arte abre la semanticidad, y con ella la mente se abre al trance estético, a la “visión visionaria”. Toda reflexión, todo pensamiento, también posee esta cualidad “artística”.

*“Pensar, ni consuela ni hace feliz. Pensar se arrastra lánguidamente como una perversión; pensar se repite con aplicación sobre un teatro; pensar se acecha de golpe fuera del cubilete de los dados. Y cuando el azar, el teatro y la perversión entran en resonancia, cuando el azar quiere que entre los tres haya esta resonancia, entonces el pensamiento es un trance; y entonces vale la pena pensar”*⁴⁹⁸

Toda representación cruza, entrelaza, lo estético con lo epistemológico, el arte y la ciencia. Foucault vuelve a pensar en formas triádicas. Gracias al pensamiento simbólico que vehicula su pensamiento, esa tríada puede alcanzar resonancia.

*“Pensar, nos dirá Deleuze, consiste en llevar al hablar y al ver hasta su propio límite, hasta ese límite que, separándolos, los relaciones. Pensar es lanzar los dados: introducir un poco de azar, algo del Afuera. Pensar es buscar ese “afuera” en el propio “adentro”, como lo impensado que está incrustado en todo pensamiento”*⁴⁹⁹

De nuevo el recurso a lo azaroso, a los dados, a lo que es distinto a mí, a la “diferencia”. Foucault y Deleuze son dos filósofos parecidos, pero dos personalidades muy distintas. Diríamos que uno representa la vida desde el pesimismo, el otro desde la alegría. No sólo los paradigmas históricos o el pensamiento simbólico influye en el modo cómo nos representamos las cosas, también lo hacen los estados de ánimo (“no pinto yo, pinta un estado”) y el carácter. Para Foucault, más crítico, es el poder quien produce lo real (poder individual, poder social, poder estatal...); mientras para Deleuze, más jovial, es el deseo quien produce lo real (deseo de correr, deseo de amar, deseo de ser cineasta...). Mas en ambos casos, poder o deseo, estamos hablando de lo mismo: producción de sentido. Sin embargo, ¿qué es el sentido?, o mejor dicho, ¿cómo es posible el sentido?; ¿dónde se encuentra el sentido? ¿en un afuera de la representación como decía Foucault?

Toda representación está hecha de señales y toda señal está asociada a un sentido, o a varios, sencillos o complejos. Pero el fondo, lo que la representación transmite son sólo señales, el sentido no es materialmente transmisible; sólo existe en la consciencia de un sujeto, en su mente. El sentido

498 Foucault, M., Deleuze, G.; *Theatrum philosophicum* (1972); op. cit.; tb citado por M. Morey en Deleuze, G.; Foucault, (1987); op. cit, (prólogo).

499 Deleuze, G.; Foucault, (1987); op. cit, (del prólogo de M. Morey).

es un “no-ser”. Cuando se dice que tal signo o tal imagen “tienen” un sentido, sólo se está utilizando una argucia del lenguaje, pues en verdad las imágenes no “tienen” nada, sólo son cosas, objetos del mundo.

“Hablando con rigor, un mensaje, puesto que se reduce a una señal o a un conjunto de señales, no tiene sentido. El comunicador y el destinatario, cada uno por su lado, le atribuyen uno, pero se trata de dos operaciones distintas, que pueden dar lugar a resultados divergentes. En caso de diferencia importante se habla de incomprensión. Si el sentido se transmitiera realmente, no existiría riesgo alguno de incomprensión, dejando aparte los dedos del transporte.”⁵⁰⁰

Caso distinto cuando otro sujeto las piensa, las recibe, le afectan. Entonces son dos conciencias poniéndose en contacto, comunicándose, transfiriéndose ideas que curiosamente y en mayor o menor medida pueden comprender.

“La comunicación es, pues, paradójica. Hecha por el sentido, que es lo único que importa, no sabe transmitirlo, opera por sustitución. La trasmisión trata de las señales, elementos materiales o, más exactamente, perceptibles, pero la comunicación lograda en la medida en que la misma equivalencia es establecida por los comunicantes entre señales percibidas y significaciones atribuidas (...) Es posible, en ciertos tipos de comunicación, como la literatura, ver en esta diversidad una riqueza y no una imperfección.”⁵⁰¹

Si se trata de un signo (lingüístico, matemático, jurídico,...) podrán comprenderlo por un código que lo sostiene y es conocido por ambos; si se trata de un símbolo (literario, pictórico, cinematográfico,...)... ¿existe alguna especie de código? ¿Hay algo que “sostenga” el sentido por igual en el emisor y el receptor? Según la filosofía perenne y el pensamiento simbólico sí existe ese “código” universal que “sostiene” el sentido, es la huella de la trascendencia presente en todo ser vivo (la unidad, la dualidad, la tríada, el cuadrilátero,...). Signo y símbolo, objetividad y subjetividad, ciencias y “letras”, también nos muestran distintas representaciones del mundo.

El pensamiento simbólico, a pesar de situarse en cuestiones de fondo en las antípodas de la post-modernidad, también se opone al modo de representación de la mentalidad positivista. Un claro ejemplo lo encontraríamos en la obra de Bachelard (1884-1962); por otra parte, muy apreciada dentro de “la diferencia”. Químico y *filósofo simbolista*, con su obra proporcionó los fundamentos epistemológicos para establecer un estatuto de lo poético.

⁵⁰⁰ Baylon, C y Mingot, X.; La comunicación, ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 23.

⁵⁰¹ Ibíd.

“Inicialmente se propuso demostrar la inanidad e inofensividad de los residuos irracionales, usando el ejemplo dramático del simbolismo del fuego. Empero, sometido a una especie de conversión poética, se dio cuenta de la coherencia y realidad poética de la imaginaria mental. A partir de este momento, Bachelard procedió a restablecer la importancia tanto del ensueño como del soñador, ubicándolos en un nivel igual al del enfoque científico (...) Usando la matriz de los cuatro "elementos", Bachelard llegó a descubrir que, a diferencia del funcionamiento estéril de la metodología científica, las imágenes son materia dinámica derivada de nuestra participación activa en el mundo y constituyen la "carne" espiritual, la florescencia de lo que más profundamente sentido y expresado por el hombre en su yo más interno. (...) Bachelard iba a hacer el importante descubrimiento, que constituyó la base de mis propias investigaciones, de que la imaginación es el producto de fuerzas imaginativas, que el denominador común de toda construcción imaginal es "verbal" (dinámico) más que "substantivo" (estático) o incluso "calificativo" (descriptivo). El principal mérito de Bachelard fue tener el coraje -él, un profesor de filosofía de la ciencia en la Sorbona- de erigir la imaginación poética a un nivel igual en importancia con el conocimiento científico.”⁵⁰²

Seguidor de las teorías bergsonianas sobre la intuición y la consciencia, Bachelard se opuso a la objetividad científica y al sentido del mundo ofrecido desde la representación “súgnica”, propias del pensamiento racionalista. Trató la poesía como ciencia y la ciencia como poesía, sin abandonar durante su vida el trabajo en ambas disciplinas.

Algunas corrientes estructuralistas, como el psicoanálisis freudiano, abogan también por esta “huella de sentido” presente en todo ser humano, pero marcada en el inconsciente de un modo inmanente⁵⁰³. Otras, como el psicoanálisis junguiano, pese a considerarse a sí mismo una teoría empírica, dan lugar a perspectivas conciliadoras entre la verdad trascendente de la filosofía perenne y la verdad inmanente de la experiencia mundana.

En otra perspectiva se sitúa la teoría post-moderna sobre el sentido. Según éstos, tanto en la vida, como en el arte, el sentido no existe, hay que crearlo, producirlo (del mismo modo que cada tipo de cine – industrial, autoral, documental,...–, produce una idea de sentido – objetividad, subjetividad, intersubjetividad,...–). En esta tarea se pone en marcha la naturaleza imaginativa del pensamiento. Para Foucault, Deleuze, Derrida,... el sentido no existe “per se”, sino que todo sentido

⁵⁰² Durand, G.; Exploración de lo imaginal, Spring 1971, incluido en Working with Images, Spring 2000, traducido por Enrique Eskenazi.

⁵⁰³ En esa línea puede leerse este interesante artículo: Requena, J.G.; Apólogo de la bicicleta. O de por qué el arte no tiene gran cosa que ver con la comunicación, en La Puerta, Publicación de Arte & Diseño, Año 3, nº 3, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires. ISSN: 1668-7612, p. 75-96.

es y debe ser producido. “Producción”, proviene etimológicamente del griego, “poiesis”; que también significa “creación” y de donde proviene la palabra “poesía”. Los griegos lo entendían como una forma lúdica del conocimiento, “*causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser*”⁵⁰⁴. Las imágenes favorecen a que el pensamiento se convierta en algo lúdico, permiten a los matemáticos, químicos, físicos... “jugar con el mundo”; les permite producir una imagen del mundo. Tanto en el arte como en la ciencia, eso es precisamente lo que hace la representación, hacer del pensamiento (un no-ser) un objeto del mundo (un ser).

“El pensamiento es poético “precisamente en virtud de su específica relación con la verdad: porque entiende que, antes que algo por descubrir, la verdad es algo que está por producir desde y según el horizonte de sentido del que es capaz un discurso. “Es agradable -nos dice Deleuze- que resuene hoy la buena nueva: el sentido no es nunca principio ni origen, sino producto. No hay que descubrirlo, restaurarlo ni reemplazarlo, sino que hay que producirlo, mediante una nueva maquinaria”. Y concluye: “...producir el sentido es hoy la tarea”.⁵⁰⁵

Todo discurso, como toda representación, produce, al entrar en contacto con el exterior, efectos de sentido. Esté o no el sentido fundamentado, lo importante es que el pensamiento desemboque en un hacer, en una praxis, que no se quede en lo teórico. Si el destino hay que producirlo, que sea en la praxis; si los dioses existen, como dijo Artaud, hay que demostrarlo. Tanto “la diferencia” como la filosofía perenne encuentran en la imaginación y en la acción el espacio que dará sentido a la verdad que portan. A esto nos referíamos anteriormente con hacer de la representación una praxis. El sentido no sólo existe o se produce sino, como diría Marx, se demuestra. Tan natural es hacer del pensamiento un objeto del mundo, como necesario hacer del pensamiento un sujeto en el mundo.

504 Platón, El banquete (380 a.c.) “En El banquete, Diótima describe la lucha por la inmortalidad en relación con la poiesis. En esta génesis hay un movimiento más allá del ciclo temporal de nacimiento y decadencia. «Ese movimiento puede ocurrir en tres tipos de poiesis: (1) natural a través de la procreación sexual, (2) en la ciudad a través de la consecución de la fama heroica y, por último, (3) en el alma mediante el cultivo de la virtud y el conocimiento”. Citado por M. Morey en “Deleuze, G.; Foucault, (1987); op. cit.”.

505 Deleuze, G.; Lógica del sentido. Ed. Barral, Barcelona, 1970; citado por M. Morey en “Deleuze, G.; Foucault, op. cit.”.

2) Ir más allá del marco de la representación (la falacia poética).

Ciencia y consciencia comparten muchas cosas a parte de la misma raíz. La palabra “consciencia” nos viene del latín “*conscientia*”, de la unión del prefijo “*con-*” (convergencia, reunión) y “*scientia*” de *scire* (saber); a su vez, ésta procede de la palabra griega *synéidēsis*, de “*syn-*” (con, unión) y “*eidēsis*” (capacidad imaginativa, o conocimiento). Otras teorías apuntan a que proviene del adjetivo latino “*consciens*” (partícipe de un conocimiento, que comparte con otro un conocimiento de algo, confidente o cómplice); sobre este adjetivo se construiría el sustantivo “*conscientia*”, en principio conocimiento compartido, después conocimiento global y autoconocimiento. Sea como fuere, a lo largo de los años, la palabra “conciencia” se ha quedado con nosotros para designar una actividad que se hace “con conocimiento” o un “conocimiento compartido”; mientras que “consciencia” ampliaría el significado de esta acepción, pues designa el “co-conocimiento”, o “conocimiento de/con uno mismo y de/con su entorno”, esto es, la recepción normal de los estímulos del interior y el exterior. Además, “consciencia” tal como fue usada por Julio César, también se refiere al discernimiento moral entre el bien y el mal, que luego derivó en tener buen o mala “conciencia”.⁵⁰⁶

*"Pero, ¿qué es exactamente la conciencia y en qué lugar del cerebro reside? La palabra "conciencia" es de uso muy habitual, pero puesto que abarca varias funciones diferentes, los filósofos, los psicólogos y los neurocientíficos no han dado con una definición hasta hace poco. A veces, la conciencia se usa para describir un acto de atención consciente, como cuando decimos que "hemos hecho algo a conciencia". En otras ocasiones simplemente describe el estado de vigilia, como al decir que alguien "ha recobrado la conciencia después de la operación". Para los neurocientíficos es más problemático el hecho de que toda teoría de la conciencia debe referirse, en última instancia, a la "experiencia introspectiva", a la sensación de identidad personal y de "sentir", un fenómeno que no se presta fácilmente al estudio científico objetivo"*⁵⁰⁷

En el itinerario que va de las imágenes a la consciencia hemos hecho varias averiguaciones y también hemos introducido una nueva terminología. Vemos necesario hacer una recapitulación y aclaración de ambas.

Hemos planteado que tanto la consciencia como sus proyecciones, sus productos, las

506 <http://etimologias.dechile.net/?conciencia>

507 Kandel, E.R.; La era del inconsciente (2013); op. cit. p. 499.

imágenes artísticas, operan de manera similar; ambas construyen ilusiones ópticas de la realidad. Por su naturaleza, las imágenes artísticas en ocasiones resultan ser o contener más “verdad” que la realidad; el arte, aunque sea una ilusión, nos hace “ver”. En su impulso por aprehenderse a ella misma (sea con fines adaptativos o espirituales), la consciencia / cerebro transforma “lo que no es ella”, lo hace suyo. Cuando la consciencia deviene-mundo, también se libera, se expande. Las representaciones tienen el objetivo de liberar la consciencia. El fin del arte es el perfeccionamiento del espíritu, la asimilación de la realidad para “llevarla” a un nivel superior (sea con fines adaptativos o espirituales); del mismo modo que la constancia práctica en algo nos hace adquirir mejor técnica, o el trato continuo con la realidad modifica nuestra genética en un proceso evolutivo.

A Kandel como a Frith, hombres de ciencias, les cuesta plantear una teoría de la consciencia que parta de experiencias introspectivas o de “pruebas” de un “yo interior”. Sin embargo, una investigación que pretende una verdadera unificación de los actos creativos con los mecanismos cerebrales (una “tercera cultura”) consideramos que debería empezar a plantearse.

La ciencia aplica modelos cuantitativos, plantillas, a la realidad y la adecuación confirma la verdad del modelo. Sin embargo, los modelos de la consciencia son también cualitativos, emotivos, preñados de vivencias, esto es, de “algo”, como dice la fenomenología, de *las cosas mismas*. En ambos casos, la imagen que se optiene es un cruce entre la consciencia y lo real

“(Para la ciencia...) la existencia de las cosas se deduce del hecho de que las observamos guiados por las teorías, (...Para el fenomenólogo...), las observamos porque algo en ellas obra por y desde si mismo, por muy teóricamente mediado que ese algo se nos presente.”⁵⁰⁸.

La cuestión de la consciencia ha sido durante siglos la tabla de salvamento de la filosofía y su territorio específico, desde que Descartes, con su célebre “pienso, luego existo”, la defendiera como la primera verdad de la filosofía moderna. Después del trascendentalismo kantiano, sería el historicismo de Dilthey quien volvería a “revolucionar” la cuestión, mostrando como el cruce entre la consciencia y lo real debe ir más allá de la propia imagen.

Dilthey defendió que la filosofía, en su estudio de la consciencia, tenía que salir del marco de la representación y tocar al hombre y a la mujer, a las “cosas mismas” de una forma real, no como pura abstracción. Su pregunta es, ¿cuál es la metodología más adecuada para conocer la realidad humana -o según su expresión, “el mundo histórico”? En 1890, en plena renovación de la fenomenología, publicó un estudio titulado “Acerca del origen y legitimidad de nuestra creencia en el mundo exterior”, donde defiende una “visión integral del sujeto”.

508 Chamorro Mielke, J.; Ciencia y Filosofía, ontología y objetividad científica, Ed. Akal, Madrid, 2003. pp. 8-9

“Dilthey acepta como “principio supremo de la filosofía” lo que desde Descartes es el punto de partida de toda consideración del conocimiento, a saber, que “todo lo que está presente para mí se halla bajo la condición, la más general, de ser un hecho de mi conciencia”, y por lo tanto, que “toda cosa exterior se me da únicamente como un enlace de hechos o fenómenos de la conciencia; objeto, cosa, es sólo para una conciencia y sólo se da en y para una conciencia... Todo objeto puede ser resuelto en hechos de conciencia (GS V, 90-91) (...Pero en...) El tratado “acerca del origen...” aborda un problema característico de la filosofía moderna: si se puede encontrar una “una verdad de validez universal” (GS V, 90; EI VI, 133) El modo como esta cuestión se ha planteado deriva del principio cartesiano del yo representativo como verdad original del conocimiento. Dilthey considera que este planteamiento es irreal, pues al tener en cuenta sólo el aspecto representativo del sujeto, lo separa abstractamente del mundo real (...) Tal visión unilateral conduce inevitablemente a la posición extrema del solipsismo, o bien, como es el caso de la filosofía trascendental, a la reducción de la realidad al pensamiento (...) Para Dilthey, esta concepción intelectualista es abstracta en dos sentidos. Por una parte mutila la realidad íntegra del yo, reduciéndola a uno de sus aspectos, y, en consecuencia, desconoce el verdadero modo como el yo se relaciona con su entorno exterior. Si se parte del “mundo como representación”, no queda otro camino para convencerse de su realidad que demostrarla mediante la causalidad”.⁵⁰⁹

Es decir, no hay modo de ir, por medio del concepto científico de causa, a lo que está más allá de la conciencia. Los criterios que Dilthey propuso para las ciencias humanas siguen hoy vigentes: la subjetividad frente la objetividad, la comprensión frente a la explicación, la historicidad frente a la relación causal, la experiencia personal frente al hecho particular. Pero como vemos, no dejaba de constatar el enfrentamiento, la separación, el hecho de que efectivamente el conocimiento y la cultura se habían roto. Esta escisión – ciencias vs. filosofía, ciencias vs. humanidades, ciencias vs. letras, no hizo más que pronunciarse durante el siglo XX y hoy el conocimiento hegemónico, el científico, aún pretende solucionarla “absorbiendo” a su rival. No se aboga por una verdadera cultura de la unificación. Y es que como apuntó Foucault no sólo es una cuestión cultural o de “buenas” intenciones de reconciliación, es una cuestión de método.

La cuestión es que, evidentemente, la conciencia no es una representación, pero necesita de la imagen para representarse el mundo. Las ciencias naturales y las humanas operan con representaciones empíricas de la realidad.

⁵⁰⁹ Navarro González, A.; “La realidad exterior como resistencia según Dilthey” en ““Debate sobre las antropologías”, *Thémata*”, nº 35, , Universidad de Málaga, 2005, pp. 361-370.

*“Las ciencias estudian la exterioridad del hombre”; “las ciencias humanas estudian la interioridad del hombre desde su exterioridad”*⁵¹⁰

Como la consciencia no es algo empírico, no pueden aplicarle sus metodologías, hacen falta otras. ¿Pero si la consciencia se “comunica” con lo real a través de imágenes, no estará la filosofía también dentro del ámbito de la representación? Las representaciones, las imágenes, los modelos que se crean en la consciencia para entablar una relación con el mundo no son imágenes empíricas, sino mentales. Cuando la consciencia toma contacto con lo real, deja atrás la imagen que le sirvió para establecer el contacto, como cuando un amigo nos presenta a alguien y nos deja solos), se vuelve intuitiva, filosófica, salta del marco de la representación. Por lo tanto, como apunta Foucault, las ciencias, al permanecer en el ámbito de la representación dejan libre el ámbito de la consciencia (y por lo tanto de *lo inconsciente* y de *lo supra-consciente*) para ser conquistado por la filosofía. O dicho de otra forma, las ciencias, si quieren hablar de la consciencia, deben olvidar el dogmatismo de sus métodos y volverse filosóficas; en cierto sentido, deben evolucionar (¿no hizo eso el psicoanálisis?)

En el fondo lo que quiere decir Foucault es que las ciencias naturales y humanas dependen de estructuras, de marcos comprensivos e identitarios, mientras que la filosofía se fundamenta directamente en el hombre y en la mujer, o incluso en algo más profundo.

A pesar de que tanto científicos como humanistas (o post-humanistas) hayan subrayado la separación entre disciplinas, lo cierto es que, como es sabido, la filosofía y la ciencia durante mucho tiempo fueron de la mano. Eso se debe a que comparten cuestiones y estrategias para abordar la realidad. Nosotros consideramos que en la raíz, en la “esencia” de ambas, se halla un pensamiento simbólico, el cuál fundamenta su parecido. De hecho, el pensamiento simbólico es la forma natural de pensar y representarse el mundo de la consciencia, sea en el ámbito de la ciencia, en el de la filosofía o en el arte.

Como hemos afirmado en apartados anteriores, *consideramos que las imágenes artísticas son elaboradas desde el inconsciente o subconsciente, subvirtiendo lo consciente y llevando el pensamiento hacia lo supra-consciente, o sobreconsciente*. Tal pensamiento que opera en el arte, que “habla” el lenguaje de lo real, es simbólico, esto es: intuitivo, no fundamentado empíricamente, translógico; bebe de lo inconsciente, donde extrae modelos “de realidad” que luego proyecta en la “realidad” de las cosas, dotándolas de sentido. En cierto sentido lo que hace el arte es llevar al extremo nuestra intuición cotidiana. Las leyes científicas de la naturaleza no son puramente lógicas, ya lo dijimos antes, funcionan por fe. La inducción es sólo un hecho psicológico. El paso de

510 Foucault, M.; Las palabras y las cosas (1966); op. cit. p. 346-350.

la experiencia particular a una ley general no se puede justificar racionalmente. Como dijo Hume, la predictibilidad de la ciencia sólo está justificada si existe una conexión necesaria, como no existe, el conocimiento de las ciencias empíricas se fundamenta en las creencias y la costumbre.

“Las únicas existencias de que estamos ciertos son las percepciones que, al hacerse presentes de modo inmediato por la conciencia, exige nuestro asentamiento más firme y constituyen el fundamento primero de todas nuestras conclusiones. De la existencia de una cosa solamente podemos concluir la existencia de otra a través de la relación de "causa-efecto", la cual manifiesta que existe una conexión entre ambas y que la existencia de la una depende de la existencia de la otra. La idea de esta relación preceden de la experiencia pasada, por la cual encontramos que dos seres están unidos entre sí de modo constante y que ambos se presentan conjuntamente a la mente. Ahora bien, ningún ser se hace presente nunca la mente excepto las percepciones; por tanto, nos es posible observar una conjunción o relación de causa y efecto entre percepciones, pero no podemos observar tal relación entre percepciones y objetos; por tanto, nos es imposible en todo caso extraer conclusión alguna acerca de la existencia de estos (de los objetos) a partir de la existencia o de las cualidades de aquellas (de las percepciones).”⁵¹¹

Esto es, las leyes de la naturaleza no son seguras, sino sólo probables. La ciencia no se basa en deducciones racionales, sino en creencias. Pero en la práctica, no es tan grave que la creencia nos guíe, es más, la inferencia causal entre impresiones nos permite vivir tranquilamente. Si fuéramos puramente racionales no podríamos derivar más que en el escepticismo, las consciencia no podría salir de sí misma. Por suerte no lo somos, la consciencia no deja de proyectar a la realidad modelos de sentido. Es como si la mente humana juntará en uno los dos tipos de conocimiento: relación entre ideas (universal y necesario) y conocimiento de hechos (probable). Conocemos que la mente se rige por una lógica funcional, las sinapsis neuronales, pero todo parece indicar que también lo hace por una analógica disfuncional, o una translógica. Gracias a la intuición y a la empatía, la consciencia puede “ir más allá” de sí misma, romper el marco de la representación y, de alguna manera, tomar contacto con lo real.

“Una de las concepciones más antiguas en la historia del espíritu occidental es que entre la ciencia y el arte hay una diferencia, aunque (...) No se ha llegado a determinar de una manera clara y unívoca. En la literatura la diferencia surgió en el curso de la "larga polémica entre filosofía y poética" (Platón, República, 670. B.6) (...) Es decir, de las artes se critica el que

511 Hume, D.; Tratado acerca de la naturaleza humana; op. cit. I, 4,2 (“Del escepticismo en relación con los sentidos”).

transmitan una imagen falsa del mundo al utilizar medios engañosos (sentimientos, acortamiento de la perspectiva) para entrar en contacto con él (...) Este juicio engloban dos elementos: el descubrimiento de la " subjetividad" artística en la ilustración y la idea de que la " ciencia" procede mediante pruebas fácticas y de que en ella no hay lugar para la subjetividad. Pero esta opinión no es correcta. Se trata de uno de tantos sueños filosóficos que se tejen alrededor de la ciencia y que acabarían con ella si alguien los tomara en serio. La fantasía, la sensibilidad y la vanidad desempeñan un gran papel en la ciencia, pero -y es así como se introduce hoy la diferencia- están sometidas a una serie de construcciones especiales, las cuales (junto con los métodos subyacentes) separan a la ciencia del resto del saber. Ahora bien, hemos visto que no hay un solo método que atraviese la ciencia entera. En conjunto de la actividad científica no se distingue de la actividad artística" ⁵¹²

En el pensamiento científico, como en el artístico y el simbólico, la consciencia hace lo que en filosofía de la ciencia se conoce como “falacia naturalista”⁵¹³ y en estudios literarios “falacia poética” o “pensamiento antropomórfico”. Esta falacia es precisamente lo que le permite a la consciencia salir del marco de la representación y “hablar” el lenguaje de lo real.

“El poeta diestro tiende a evitar las indicaciones de metáfora: "como", "como si" o "como si fuese",... Porque significan perder algo más que la elegancia de expresión. La diferencia entre lenguaje poético y el que se basa en los hechos es, por supuesto, que el primero es asociativo y el segundo disociativo. Uno hace una conexión activa entre la luz de la luna y el silencio, además de su coincidencia temporal. El otro prefiere mantener claras distinciones entre cosas que están relacionadas causalmente. Pero el lenguaje poético consigue expresar algo que el lenguaje basado en los hechos casi siempre elimina: la participación psicofísica del poeta mismo con su entorno (...)

*"...La luna mira con deleite a su alrededor
Cuando los cielos están desnudos..."*

(...) en una imagen de este tipo, el poeta adivinado supone una verdad física para cuya expresión es inadecuado el lenguaje de los hechos. No es que la luna tenga sus propios ojos, sino que los ojos de un hombre son los ojos de la luna, que sólo hay luz cuando hay ojos, y que un mundo en el que hay una luna existe conjunta de inseparablemente con un mundo en el que

512 Feyerabend, P. ¿Por qué no Platón? (1980); op. cit. p. 106-110 (“La unidad de las artes y las ciencias”).

513 Falacia es un razonamiento lógico cuya conclusión no se deduce de las premisas. Aplicado a la ciencia, viene a decir que la inducción nunca es completa y que en la conclusión se hace una inferencia causal no justificada. Aplicado a la ética, implica que si las cosas son de una determinada manera en la naturaleza, no tienen porqué ser así en un sentido moral (tema clave en la ética del siglo XX).

*hay hombres. Las asociaciones que se forman en la imaginación poética son, después de todo, asociaciones que existen en la naturaleza, aunque no según la conexión que suele describir el lenguaje basado en los hechos.*⁵¹⁴

Un argumento, una reflexión, una percepción o incluso un juicio moral es falaz cuando hace derivar del “ser” el “deber ser”. Como dice Hume, la vida y el sentido común siempre se impondrán a las conclusiones escépticas de la razón. Pues el sentido común nos dice que aunque no podamos asegurar la existencia de objetos al margen de nuestras percepciones no significa que el sujeto quede encerrado en sus propias representaciones. Su escepticismo es moderado, consecuente, útil y práctico.

Le pese a quien le pese, el pensamiento artístico y el pensamiento científico tienen una raíz común, son proyecciones de una misma consciencia. Aunque luego cada una explore territorios distintos, y elabore sus técnicas (la ciencia, la reproductibilidad y la falsación; el arte, la sensorialidad y el trabajo) para acceder a un vía que rompa con la representación espontánea, cotidiana, y emprenda un contacto con lo real. En cierto sentido, el pensamiento científico también es “mágico”: creativo, intuitivo, simbólico, translógico, “visionario”.

Los mitos, la magia, la religión, el ocultismo, el esoterismo, la astrología, la alquimia, la quiromancia, la geomancia, el feng-shui, la acupuntura, el reiki... no son técnicas que operen exclusivamente en el terreno de lo imaginario, también tienen, por otras vías, un contacto con lo real. Son “pseudociencias” si se parte del esquema dogmático, jerárquico, económico y mediático que pone a la ciencia en el lugar de la verdad. Pero son igualmente ciencias a su manera, disciplinas destinadas a otros territorios de lo real y que generan sus propios conocimientos. Y tanto unas como otras se fundamentan en una consciencia translógica, guiada por la fe.

Toda técnica le sirve a la consciencia para tomar contacto con lo real, son instrumentos que apoyan la imagen de lo real que la consciencia crea a partir de la percepción. Sumando percepción y técnica, la creación virtual del mundo es más completa. Cada técnica explora un territorio de lo real.

Además, la verdad de las obras artísticas, como de las científicas, es una verdad temporal, vinculada a un tiempo y a una cultura. Podemos apreciar el arte del antiguo Egipto, pero no nos habla ya a un mismo nivel de consciencia. A la ciencia le pasa un poco lo mismo, lo que es ciencia hoy no tiene porque serlo mañana, y no sólo porque evolucione el pensamiento (¿quién sabe si en el caso del arte no lo hace?), sino por una cuestión de historicidad, de cambio de paradigma.

“Las ciencias, la física, la biología, las ciencias humanas y demás, cambian no sólo por lo que

514 Watts A.; Las dos manos de Dios (1995), p. 19-21.

hace a su contenido o a su impacto social (si bien lo hacen de hecho y a gran escala), sino en tanto que forma de vida, una manera de estar en el mundo, un sistema significativo de acción humana, una historia ("story") particular sobre cómo están las cosas. Como todas esas maneras, formas, sistemas e historias - bodegones, digamos, o derecho penal -, las ciencias están construidas en el tiempo (y a pesar de su pretensión de universalidad, también lo están hasta cierto punto en el espacio) y, por ello, cualquier imagen de ellas que permanezca estable a lo largo de toda su historia y de toda su variedad de actividades de intereses está próxima a convertirse en un todo oscurecedor.”⁵¹⁵

Hoy cuesta creerlo, pero quizá el paso del tiempo muestre las teorías científicas actuales como mitos del cambio de milenio, como mitos de la modernidad. Pero no sólo por una cuestión de falsabilidad, sino por inoperancia para una nueva cultura, para una nueva consciencia.

“El símbolo, joya poco valorada por los que rechazan todo cuanto no responde a los postulados de un racionalismo estricto, es, sin embargo, paradigma del ser y posibilita en cierto modo que las cosas sean. Su prioridad frente a cualquier otra forma de significación va siendo reconocida por todos cuantos no adoptan una visión del mundo sólo inteligible desde un punto de vista racional. Este mundo racionalista moderno vale tan poca cosa como el mundo antiguo o el de mañana, puesto que implacable la guadaña de Cronos ha de segar estas cabezas y estas voces, como otrora segó las del pasado y un día segará las por venir.”⁵¹⁶

Sin duda tendrá que ser una consciencia que pierda contacto con "lo sónico", una ciencia que vaya más allá de la abstracción y de la medida exacta. Una cultura en definitiva que recupere lo simbólico; esto es, que de algún modo regrese a la realidades concretas. Los símbolos y lo espiritual son temas tabú en nuestras sociedades modernas. Y las técnicas que los estudian son llamadas "pseudocientíficas", se vinculan a la superstición de la religión, cuando en verdad las religiones de hoy también se mueven al nivel de "lo sónico" y lo dogmático. Es cierto que los símbolos no operan a nivel del empírico, pero eso no significa que estén alejados de la realidad. Hablan a nuestro interior y a su vez generan una poética, expresada en técnicas que son un camino de evolución del conocimiento. La representación visible de lo invisible no es un problema epistemológico, sino comunicativo, cultural, mediático. Planteado desde la perspectiva de un presente tecnologizado y una sociedad en la que lo visual incide como nunca en la determinación de la verdad.

515 Geertz, C; (2002) p. 131 (“el extraño extrañamiento”)

516 Chevalier, J. (Coord.); (1986).

“Como seguimos mirando el paisaje a nivel de la superficie, no vemos más que lo que emerge y aparece como un efecto del azar o como modelos sin ninguna relación; desde debajo de la superficie, todo está relacionado, conectado y coherente. Ver lo que es invisible es una capacidad esencial que debemos desarrollar en este final del siglo XX”.⁵¹⁷

Por eso es preciso que la consciencia de nuestra cultura se posicione y “ponga sobre la mesa” que ámbito de la realidad esta dispuesta a aceptar como verdad.

“¿Cuánta verdad puede soportar un espíritu y a cuánta verdad se puede enfrentar? ...Eso se convirtió cada vez más para mí en la verdadera medida del valor”⁵¹⁸

La ciencia da una imagen signica de lo real y de la realidad, pero nosotros no somos signos. Los signos no tienen emociones ni proyectos. La consciencia necesita inventar otro mecanismo para pensarnos, para hacer una imagen de nosotros, en realidad ella misma, y pensarnos. Esa imagen “más completa”, esa “visión más íntegra” (como decía Dilthey), esa estrategia de la consciencia para representar la totalidad de lo que somos y lo que podemos llegar a ser es el símbolo.

El conocimiento está vinculado al símbolo desde su aparición. En los mitos, el símbolo se mezcla con la narrativa (por ser él mismo ya narrativo), y los mitos el conocimiento sólo se muestra de manera intuitiva, pero no pertenece exclusivamente al terreno del imaginario, el mito es una representación de un arquetipo o de varios, y es por ello que tienen un fundamento real, experimental y empírico. En la filosofía, el mito se mezcló con el logos, la argumentación con la poesía. En la ciencia, la filosofía se mezcla con la contrastación empírica dando lugar al signo, pero algo de aquella intuición simbólica originaria todavía persiste. En resumen, siendo cosas distintas, mito, filosofía y ciencia, la capacidad simbólica pertenece a todas.

“Las historias de Hércules y Odín, las cosmologías de la India y la China y los símbolos del loto y de la cruz tienen algo en común que podemos llamar "mitológico", una palabra que significa algo que es mucho más que lo meramente imaginario. Hace algunos años me permití definir el mito como "un complejo de historias -algunas, sin duda, realidades y algunas otras, fantasías - que, por varias razones los seres humanos las consideran como demostraciones del significado interno del universo y de la vida humana". Aunque esto fue muy impreciso, lo tendría que haber definido de manera aún más imprecisa, añadiendo que el mito incluye no sólo historias sino símbolos de imágenes, dado que el símbolo "yin-yang" de los chinos y las doctrinas neurológicas del yoga son claramente mitológicos en el sentido de mi definición sin

517 Watts A.; Las dos manos de Dios (1995); op. cit., p. 20

518 Nietzsche, F.; Ecce Homo, cómo se llega a ser el que se es, ed. Alianza, Madrid, 1979.

que estén asociados a ninguna narrativa especial. La cuestión, según creo, es que el mito se debe distinguir de la religión, la ciencia y la filosofía porque siempre consiste en imágenes concretas que atraen la imaginación y que sirven de un modo u otro para revelar o explicar los misterios de la vida.”⁵¹⁹

Lo que diferencia al signo del símbolo es que en los símbolos y en los mitos el significado se adivina en vez de definirse, es implícito en vez de ser explícito, se sugiere en lugar de afirmarse, pero esto no ha de verse como una carencia o una limitación. Esta naturaleza “indefinida” del símbolo se debe a que es un “producto” del contacto de algo lógico, el “yo” consciente con algo más allá de la lógica y lo consciente, lo real; pero precisamente en conservar esa naturaleza está la clave de la posibilidad de “regresar” a lo real, de tomar contacto con éste, de “hablar” su lenguaje.

519 Watts A.:(1995), p. 17-18.

3) Pensar a través de las imágenes (ciencia, simbolismo y alquimia):

"El raciocinio completo, y todo lo que nos hace seres intelectuales, se desempeña en la imaginación" C. S. Peirce.

"El símbolo se hace en nosotros cuando la mente, el sentimiento, el instinto y el cuerpo somático, se ponen en consonancia"⁵²⁰

Como hemos podido comprobar, este paso del símbolo al signo se inició en el antiguo egipto. También allí comprobamos (con ayuda de Panofsky y la neurociencia) que el significado de las imágenes cambian según el observador⁵²¹. Es decir, dos personas nunca ven el mismo objeto, pues dependerá de lo que ese objeto "les diga" sobre sus vidas. El fenómeno se acentúa cuando los observadores pertenecen a culturas distintas. Como le ocurrió al observador griego cuando se encontró con el universo iconográfico del antiguo egipto.

La cultura griega "interpretó mal" – si es válida esta expresión – los jeroglíficos egipcios, y esa fue la razón de que suscitaban en ellos tal interés. Los antiguos griegos no podían entender que la escritura egipcia fuera un alfabeto. Interpretaron que esos conjuntos de imágenes no guardaban relación directa con el lenguaje formal – cuando en realidad resultaba ser lo contrario –; que eran una expresión pictórica y alegórica de la filosofía de aquel pueblo y de su saber sagrado. De este modo, a través de la tergiversación de aquél fenómeno, de creer que aquello no transcribía palabras ni lenguaje hablado, sino que cada imagen representaba un concepto, los griegos aprendieron de los egipcios la capacidad simbólica de las imágenes, la posibilidad de que la verdad estuviera, sin intermediación del intelecto, directamente en aquellas formas, que eran la representación plástica de sus pensamientos; en una indisoluble identificación mágica del mito y la materia.

Es decir, aquel mal entendido hizo que los griegos sólo vieran símbolos en donde los egipcios también pusieron palabras, y en ocasiones sólo palabras. A pesar de romper la unión que hubiera conectado el mundo egipcio con la sucesión histórica, no creo que los griegos fueran tan desencaminados. En el fondo, habían devuelto la escritura a su función originaria: la expresión simbólica. Aquella que establece la primera conexión entre lo real y la consciencia.

520 Chevalier, J. (1986); op. cit. (del prólogo de J. Olives Puig).

521 Recordamos: "El problema del esquema proporcionado por la teoría de la información (de la Gestalt) es que no tiene en cuenta al observador. En este esquema todos los observadores son iguales, siendo también la misma su experiencia del estímulo. Sin embargo, sabemos que todos los observadores son distintos; sus experiencias pasadas y sus expectativas son diferentes. Estas diferencias influyen en cómo percibimos las cosas" en Frith, C., (2008); op. cit. p. 151-152.

“A mi parecer, los sabios de Egipto – bien sea por un conocimiento preciso o por intuición natural – indicaron la verdad allí donde, en su afán de lograr la exposición filosófica, abandonaban las formas de escritura detallada de palabras y frases – los caracteres que representan sonidos y comunican los silogismos del razonamiento – sustituyéndolas por el trazado de dibujos, grabando en las inscripciones de los templos una imagen distinta para cada concepto distinto. De esta manera dejaban constancia de la ausencia de discursividad del reino intelectual.

Y es que cada manifestación de conocimiento y sabiduría constituye una imagen concreta, un objeto en sí misma, una unidad inmediata de razonamiento discursivo y voluntad detallada y no algo añadido”⁵²²

Aquella tradición hermenéutica ha llegado hasta nosotros especialmente gracias a la “Hieroglyphica”, escrita por uno de los últimos sacerdotes del antiguo Egipto, Horopolo, en el S. IV d.c. Es un tratado cuyo objetivo – desechada la opción filológica – consiste en exponer un método para que el entendimiento pueda descifrar aquellas misteriosas imágenes y, a su vez, producir nuevas. Tratado de protosemiótica, manual de arte o compendio de simbología, aquel método fue acogido con entusiasmo por el humanismo renacentista,

“puesto que les proporcionaba un medio de imitar a los egipcios expresando secretas sutilezas en imágenes simbólicas que sólo los iniciados pudieran comprender”.⁵²³

Pasemos así, al siglo XV, donde Europa se estaba convirtiendo en un crisol de culturas. Los períodos de paz, la expansión del comercio y la reabsorción de la sabiduría pagana habían ampliado enormemente la visión que los hombres tenían del mundo y de sí mismos. Esa visión se proyectaría en el arte y la ciencia. Desde este panorama, una nueva idea del “cosmos” y del “antropos” estaba emergiendo en la psique humana. Los alquimistas adoptaron y revalorizaron las creencias de las sociedades arcaicas conforme a las cuales, los minerales y los metales eran considerados como organismos vivos, y el universo, un gran animal⁵²⁴; por lo que se hablaba de su gestación, su crecimiento, su nacimiento e incluso de su matrimonio. Todo ser vivo formaba parte de él y

522 Plotino, filósofo neoplatónico (204-270 d.c.), citado en “Klossowski de Rola, S.; El Juego áureo: 533 grabados alquímicos del siglo XVII, ed. Siruela, Madrid, 2004. pp. 11.”

523 “(...), emperador romano (águilas bordadas en el paño de honor), poseedor de todos los dones naturales así como de arte y saber (rocío que desciende del cielo) y dueño de gran parte del globo terráqueo (serpiente que rodea el cetro) – con belicosa virtud (halcón sobre el orbe) contra el poderoso rey aquí indicado (gallo sobre una serpiente, que simboliza al rey de Francia), con el cual se ha protegido (grulla con la pata alzada) contra las estratagemas de dicho enemigo, cosa que la humanidad entera considera imposible (pies que caminan sólo a través del agua)”.

De la “Hieroglyphica”, ejemplo citado en “Klossowski de Rola, S.; El Juego áureo; op. Cit. p.14.”

524 Eliade, M. ; Herreros y Alquimistas, ed. Alianza, Madrid, 1990. pp. 133-134.

compartía y participaba de experiencias análogas

– “como es arriba, es abajo; como es abajo, es arriba” –

en las que se funde lo espiritual con lo matérico: vida, muerte y resurrección. En este ciclo de la vida la transmutación iba a tener un papel principal. El vínculo secreto entre el macrocosmos y el microcosmos siempre ha sido, para el pensamiento simbólico, una ley universal de la vida.

“La Kábala, la alquimia, que resume en una insondable tradición, postulaban y pretendían demostrar más o menos la unidad sustancial y la unidad funcional del universo. El microcosmos y el macrocosmos debían poseer la misma naturaleza de fondo y obedecer, uno y el otro, a una misma ley. De una forma general, el desarrollo actual de las ciencias está en camino de confirmar esta prodigiosa intuición. El cinematógrafo aporta, también él, una verificación experimental de esto. Señala que la sustancia de todo lo real sensible, más allá de que no se consigue concebir lo que es, se comportan todas partes y siempre como si, en efecto, fuera siempre en todas partes idéntica a sí misma.”⁵²⁵

La principal forma de comunicación del mensaje alquímico no eran los enunciados como en los ensayos al uso, sino las imágenes. Unas imágenes a las que, por su carácter alucinatorio y hermético, la alquimia debe tanto su fama como su principal reproche. Y es que la ciencia moderna, no ha sabido nunca cómo descodificarlas ni qué hacer con ellas. El auge de la ciencia moderna con su énfasis en la rigurosa experimentación cuantitativa y en la formulación matemática no son la causa directa del declive de la alquimia occidental, sino tan sólo el efecto de estar ya en otro paradigma cultural que desdeñaría el edificio elaborado desde el saber antiguo. Sin embargo, esas imágenes siguen desafiando, sea por el lado del intelecto o por el lado del corazón, a nuestro ser más íntimo.

Por muchas razones se nos antoja parecido el movimiento alquímico de los siglos XVI-XVII con el cine, por varios motivos. Primero porque la simbología alquímica, como el cine, es una disciplina que une lo científico con lo simbólico, lo real con lo imaginario. Segundo porque vemos en él una suerte de precursor del mismo, y no sólo por la aparición de linternas mágicas en tratados alquímicos, sino por pretender expresar en imágenes fantásticas y alucinatorias un desarrollo narrativo. Por otra parte todo aquello se nos antoja parecido al cine underground, a las imágenes contraculturales, pues también la alquimia fue y es un movimiento contracultural, al margen de los parámetros de la cultura dominante. Por si esto fuera poco, algunos textos clásicos de la alquimia, como el “*Amphitheatrum sapientiae aeternae*” (1595) o, especialmente, “La fuga de

⁵²⁵ Epstein, J., *La inteligencia de una máquina; una filosofía del cine* (1946), ed. Cactus, Buenos Aires, 2015, pp. 96-97.

Atalanta”(1617), parecen auténticos álbumes multimedia dada su mezcla de imágenes, textos, epigramas, poemas y partituras musicales; multiplicando así hasta el infinito la polifonía de sus significados. Sus imágenes, como venimos diciendo, suelen ser síntesis que, de forma metafórica, convinan un proceso psíquico con una fisiológico. En éstas, los procesos físicos aparecen transformados en expresiones de la consciencia humana. De ahí que, por ejemplo, la combinación fisiológica de los contrarios que se da en la naturaleza sea “transmutada” en la necesidad psicológica de superar las diferencias que se da en las relaciones humanas.

La historia ha querido que la Alquimia sea recordada como una práctica pseudocientífica – propia de pillastres que, haciendo gala de una gran habilidad teatral, pretendía trincar, ante los ojos de los incautos, el plomo en oro – o, en el mejor de los casos, protocientífica – pionera en la investigación empírica, en el control de los procesos naturales, así como en la química y la metalurgia – . Sin embargo, para los que la vivieron y vieron el mundo a través de ella, significó mucho más que eso. Una disciplina tal – que aunara principios religiosos, filosóficos, científicos, astrológicos, artísticos e incluso políticos – ha sido practicada por cada cultura que ha poblado el globo desde los tiempos más remotos bajo la forma de diversos nombres. Aunque lo cierto es que, sea por su hermetismo inherente o por su inoperancia económica, todo aquél vívido mundo continúa, para nosotros, oculto como superstición e ignorancia, tras el velo del racionalismo moderno.

La tradición bibliográfica nos dice que tenemos que distinguir, por lo tanto, entre dos clases de “alquimia”: la científica y la filosófica. Es decir, la alquimia pública, exotérica, dedicada a la investigación empírica de los elementos básicos de la naturaleza; y la alquimia privada, la esotérica, que entendía la transmutación como una evolución interior. Para estos último, la transmutación del oro no era sino transmutar su propia alma, su “psique” y su “ethos”, para alcanzar la vida eterna, esa es la “opus magnum” que conduce a la piedra filosofal ⁵²⁶. En términos filosóficos, la búsqueda de la piedra filosofal es igual a la búsqueda del santo grial: encontrar aquella individuación absoluta, aquella divinidad en tu interior que te llevará a la iluminación. Por lo tanto, podemos decir que el objetivo de este arte o “ciencia sagrada” era alcanzar una experiencia mágica que reconciliara lo espiritual con lo material.

Como indica Elide, existe una perfecta solidaridad entre la materia física y el cuerpo psico-somático del hombre, en cuanto que ambos son productos de la Sustancia primordial [prakrti] de modo que entre el mas vil metal y la experiencia psico-mental más refinada no existe solución de continuidad.⁵²⁷ Hay, pues, una analogía entre ambas prácticas, que tienen como mira final

526 Jung, C. G.; *Psicología y Alquimia*, ed. Santiago Rueda, Buenos Aires, 1957, p. 248.

527 Eliade, M. ; *Herreros y Alquimistas*, ed. Alianza, Madrid, 1990. pp. 114-115.

transmutar lo corruptible e imperfecto en lo eterno y perfecto. El dominio sobre tales órdenes contrarios venía a actualizar aquél proceso paleolítico por el que el hombre prometéico prospEraba en su evolución tras la conquista del fuego; como el origen de una serie de técnicas que ponían a la humanidad en contacto con el cosmos y las fuerzas primordiales de la madre tierra. No en vano, el método alquímico, del árabe “Allah” y del griego “Khem” (literalmente “el arte de fusionarse con la divinidad”) ejemplificaba la unión cultural de oriente y occidente; y la piedra filosofal, suerte de “experiencia-llave”, la síntesis de dos opuestos: el plano físico y el plano mental. Mas para llegar a la Piedra Filosofal primero debías purificarte internamente, alcanzar el ‘nirvana’ en términos budistas. De ahí que la alquimia china y la india recogieran técnicas dietéticas, respiratorias, extáticas propias del chamanismo y del yoga.

De este modo, podemos afirmar que la alquimia no era un mero intento de conocer las transmutaciones químicas, sino que al mismo tiempo era la representación de un proceso psíquico. La transmutación del mundo exterior y del interior quedaban sintetizados en la imagen alquímica, era el propio alquimista quien debía transformarse en piedra filosofal.⁵²⁸

Adma Kadmon, el oruroboros, la piedra filosofal, el caduceo de Mercurio, las extrañas estructuras e ideogramas, las fuguras geométricas del círculo, el cuadrado, el triángulo, el/la Rebis (símbolo de la síntesis andrógina y perfección de lo humano),... (ver lámina 7) ¿Cómo hay que mirar estas imágenes? ¿Cómo podrían ser descifradas? Es teniendo bien abiertos los ojos del alma y del espíritu como han de mirarse estas imágenes, es decir, observando y reconociendo con la luz interior; pues, de algún modo, las imágenes están ahí antes que nosotros; como imágenes del alma, como arquetipos.

“Dios encendió esta luz desde el principio tanto en la naturaleza como en nuestros corazones”

529

En opinión de Jung, el proceso alquímico representaba elementos propios del inconsciente y opera de la misma manera que los sueños; esto es, a través del simbolismo. Jung ve detrás del proceso de “transmutación” alquímico la estructura sempiterna del proceso “dialéctico” o “triádico” de individuación de la psique que él utilizará como método de transferencia de la psicología analítica. El mismo proceso que opera en el pensamiento simbólico detrás de las figuras del cuadrado, el círculo y el triángulo; o detrás de los arcanos del tarot. Como un proceso que opera en la psique de todo lo viviente y que se ve reflejado en su reverso, el mundo material. Estas imágenes

528 Eliade, M. ; Herreros y Alquimistas, ed. Alianza, Madrid, 1990. p. 139

529 Aquarium Sapientum (Mus. Herm., 1678), p. 106 y siguientes. Citado en Jung, C. G.; Psicología y Alquimia, ed. Santiago Rueda, Buenos Aires, 1957; p. 348.

son su proyección.

El pensamiento simbólico empezó en el arte prehistórico, continuó en la religión egipcia, en el politeísmo grecorromano, y después en el monoteísmo judeocristiano, en las religiones gnósticas, luego en la alquimia, y en los siglos XIX y XX aún en la teosofía, con la obra Madame Blavatsky. Fuera del ámbito occidental, habría que hablar del taoísmo oriental, el hinduismo y en tantos mitos y culturas como ha conocido la historia.

Pero este pensamiento no sólo aparece en los mitos y las religiones; como intentamos mostrar subyace en toda expresión, proyección o imagen de la consciencia: en las religión, la filosofía, la ciencia, el arte o incluso ética. Siempre que haya que vérselas con el “lado” indeterminado de la realidad ahí estará el símbolo, como una ilusión óptica más.

Pensemos, por poner un ejemplo, cómo ha influido el pensamiento simbólico en la topografía lacaniana, como poco a poco, guiado por una estructura simbólica Lacán fue perfeccionando su modelo de formalización de lo inconsciente: de la banda de moebius, al nudo borromeo, y poco a poco dotándola de sentido, exprimiendo el símbolo hasta alcanzar el signo científico de su topografía⁵³⁰. Y otra vez la tríada (lo real, lo simbólico y lo imaginario) y las evidentes semejanzas con el modelo alquímico: Trinidad cristiana en forma de tres círculos (miniatura francesa del S. XIII, Chartres, biblioteca comunal), Trinidad alquímica (S.XVI) y Estructura lacaniana de la psique (S.XX). (ver lámina 7)⁵³¹.

Lacán también intentó, quizá “escapando” de la “acientificidad” del símbolo, formalizar su modelo en signos matemáticos, los matemas. De hecho, las matemáticas son consideradas por muchos científicos un ejemplo de “pureza” del pensamiento intelectual ajeno a la representación, un reducto anicónico por lo que respecta a la no utilización de imágenes en sus investigaciones. Pero el

530 “En este sentido, el nudo borromeo parece marcar sólo un paso más en la idea de formalización de la imposible: el fracaso repetido en su misma estructura. Lacan no se cansa asimismo de repetir en todos sus últimos Seminarios (XX-XV) lo torpe que es para dibujar los nudos y lo fácil que resulta engañarse al respecto, pues la estructura del nudo borromeo contraría el modo común de representación (“nuestra estética trascendental kantiana”). La ventaja del nudo, por otra parte, es que hace visible la literalidad; es decir, nos permite imaginarizar lo real” en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/22/roquefarran.pdf>

531 “Lacan trabajó sobre la formalización de la teoría psicoanalítica a lo largo de toda su enseñanza; comenzó con la teoría de los grafos, siguió con la lógica y la topología de superficies hasta recalar en el nudo borromeo. Nosotros intentaremos hacer una doble reconstrucción: del modelo que formula Lacan de algunos conceptos freudianos, por un lado, y a su vez la posibilidad de formalizar este mismo modelo, por el otro. ¿Hay un cambio de paradigma en esta formalización? Analizaremos tal pregunta al final. Un ejemplo, entonces, es el modelo de la teoría freudiana que elabora Lacan con sus categorías R, S e I en el seminario que lleva por título el mismo nombre (Seminario XXII, 1974). Allí distribuye los conceptos freudianos: inhibición, síntoma, angustia, inconsciente, goce fálico, etc.; en el ensamblaje del nudo borromeo. Podemos decir que el nudo borromeo RSI, considerado de manera genérica, nos brinda una matriz o estructura abstracta; luego, al asignarle distintos contenidos particulares y recombinar los términos analizados según la lógica del anudamiento, formulamos las estructuras concretas, singulares. (En realidad Lacan rechaza la idea de “modelo” por considerarla demasiado ligada al registro imaginario y prefiere hablar de “escritura”) en <http://www.lacanerafreudiana.com.ar/lacanerafreudiana/jaqueslacanseminario22.html> biblioteca online (Lacan, J., Seminario 22: RSI, Versión Crítica, 1974-1975 ; seminario de 10 de Diciembre de 1974). Ver también, <http://www.grupocero.org/escuelapsicoanalisis/conferencias/nombres/conferencia38.htm>

aniconismo en ciencias es más un mito que una realidad. De alguna manera los signos de la física, la química y las matemáticas encuentran también sus orígenes en los símbolos alquímicos y geométricos, aunque hoy sean puros instrumentos al servicio de un pensamiento que no puede dejar de ser simbólico y de una consciencia que no puede dejar de exteriorizarse y representarse, aunque sea mediante fórmulas, para pensar el mundo.

La relación entre símbolos y ciencias naturales es todavía más interesante y evidente, sólo hay que observar la línea de continuidad del símbolo del caduceo de Mercurio, desde las dos serpientes de “la Sacerdotisa de Cnosos”, hasta la doble hélice del modelo del actual del ADN, pasando por la ciencia del Yoga, donde la energía kundalini baja por el Shushumna (canal de la evolución asociado a la columna vertebral) y debe subir por los canales de energía Ida y Pingalá despertando los chacras, hasta alcanzar una síntesis que es a su vez la apertura a la supra-consciencia (lámina 7). Y qué decir de los modelos de la química y la física... ¿no recuerdan acaso a los ideogramas alquímicos? ¿no son acaso lo mismo, pero vaciados de su componente humano? ¿No será que en ambos lo simbólico vehicula su pensamiento? ¿no será productos de un mismo sueño?

*“El químico alemán del s. XIX Kekulé, investigando acerca de la estructura molecular del benceno, soñó con una serpiente que se mordía la cola. Éste es un símbolo antiquísimo (el “Ouroboros” alquímico)”*⁵³²

La consciencia necesita las imágenes y los símbolos para vehicular el pensamiento, sin ellos la ciencia no existiría. Una vez proyectada, la propia imagen le sirve a la consciencia como trampolín para dar un paso más. Gracias a las imágenes la consciencia sale de sí misma y se pone a pensar “desde fuera”. Sus representaciones no dejan de ser ilusiones ópticas que nos ayudan a entender lo real (¿no recuerda la estructura molecular de la sal común (ver lámina 7) al cubo de Necker?; ver lámina 1).

“Entonces, ¿qué es para nosotros, en definitiva, una ley de la naturaleza? No nos es conocida en sí, sino solamente por sus efectos, es decir, en sus relaciones con otras leyes de la naturaleza que, a su vez, sólo nos son conocidas como suma de relaciones. Por consiguiente, todas esas relaciones no hacen más que remitirse continuamente unas a otras y, en su esencia, para nosotros son incomprensibles por completo; en realidad sólo conocemos de ellas lo que nosotros aportamos: el tiempo, el espacio, por tanto las relaciones de sucesión y los números. (...) si estamos obligados a concebir todas las cosas únicamente bajo esas formas, entonces

532 Jung, C.G. (Coord.); El hombre y sus símbolos; op. cit. p. 38.

deja de ser maravilloso que, hablando con propiedad, sólo captemos en todas las cosas precisamente esas formas, puesto que todas ellas deben llevar consigo las leyes del número y el número es precisamente lo más asombroso de las cosas. Toda la regularidad que tanto respeto nos impone en las órbitas de los astros y en los procesos químicos, coincide en el fondo con aquellas propiedades que nosotros aportamos a las cosas, de modo que, con ello, nos infundimos respeto a nosotros mismos.

De aquí resulta, en efecto, que esa artística creación de metáforas con la que comienza en nosotros toda percepción presupone ya esas formas, y, por tanto, se realizará en ellas; sólo partiendo de la firme persistencia de estas formas primordiales resulta posible explicar el que más tarde haya podido construirse sobre las metáforas mismas el edificio de los conceptos. Pues éste edificio es, efectivamente, una imitación de las relaciones de espacio, tiempo y número, sobre la base de las metáforas.”⁵³³

Pero... ¿qué pintan en nosotros esas formas matemáticas? ¿Por qué están en nosotros y por que encajan por doquier?

533 Nietzsche, F.; Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (1873); op. cit. pp. 31-32.



Lámina – 7, ciencia y símbolo; en filas, de arriba a abajo: 1) Árbol de Sephiroth o de la vida según la Cábala, 2) diagrama alquímico con el Ouroboros y el lema “Todo es uno”, 3) Esquema para practicar la quiromancia 4) Estudio alquímico sobre la composición de la materia; 5) Trinidad cristiana en forma de tres círculos (miniatura francesa del S. XIII, Chartres, Biblioteca Comunal) y Trinidad alquímica (S. XVI), 6) Sacerdotisa con serpientes cruzadas, mural, mercurio y su caduceo, canales de energía en yoga (ida y pingalá), bastón de esculapio (símbolo de la medicina) y modelo, en doble hélice, del ADN; 7) evolución del modelo lacaniano de la psique: banda de moebius, nudo borromeo y topografía completa(sentido = consistencia; Jφ = ex-sistencia (goce fálico); JA = agujero (goce del Otro); angustia = lo que no anda en el cuerpo; inhibición = lo que no anda en lo simbólico; symptôme = lo que no anda en lo real; Φ = el falo simbólico) 8) Fórmula matemática, fórmula sociológica y fórmula psicoanalítica, y 9) Modelos simbólicos utilizados en química para representar la estructura y composición de los elementos (de izquierda a derecha: modelo atómico de Rutherford, fórmula estructural de un compuesto químico, tabla periódica de los elementos, estructura molecular de la sal común (modelo de puntos y esferas), diagrama espacial de los orbitales atómicos hidrogenoides

4) Señalar, significar y simbolizar; los orígenes de la comunicación y su relación con la imagen cinematográfica.

Simbolizar, señalar y significar son tres actos básicos de toda comunicación, pero consideramos necesario determinar con exactitud su lugar en la misma. De antemano sabemos que son tres elementos necesarios en la constitución de todo lenguaje, y tenemos, más o menos, una idea de su definición y del papel que suelen desempeñar. Aquí estamos hablando de cine, que algunos consideran un lenguaje, y dada la importancia que estos tres elementos tienen en la constitución de todo lenguaje, hemos querido traerlos a colación. De hecho, nos surgió la idea (como una intuición innegablemente de naturaleza triádica, simbólica y dialéctica) que estos tres elementos – símbolo, señal y signo – podrían haber intervenido también en la constitución del cinematógrafo, en el imaginario que lo constituyó; si no como lenguaje, sí como medio de comunicación. Tuvimos la intuición de que algo en la imagen cinematográfica tenía que ver con estos tres actos, con estas tres construcciones del imaginario; y hemos considerado oportuno desarrollarla. Dado que durante la reflexión dirigiremos nuestra atención a los entresijos de la comunicación en general, quisiéramos pedirle al lector que mantuvieran en su mente la imagen de esta analogía; amén de los esfuerzos que haremos por recordársela.

La comunicación es la función principal del lenguaje dentro de una sociedad. Dentro de la comunicación, la lengua hablada es la forma más importante de compartir y transmitir cultura. Todos los animales disponen de un sistema de comunicación, sea auditivo, olfativo, gestual, etc. Por ello, se considera que la comunicación simbólica no es un atributo únicamente humano. Sin embargo, el lenguaje humano es único como sistema de comunicación en que su naturaleza hablada y simbólica le permite una infinidad de combinaciones y reelaboraciones de significado.

*“Todos los pueblos que los antropólogos conocen, independientemente del tipo de sociedad, contaban con un complejo sistema de comunicación hablada, simbólica, que denominamos “lenguaje”. El lenguaje es simbólico en el sentido de que una palabra o grupo de palabras puede representar su significado independientemente de que el objeto esté presente o no.”*⁵³⁴

No sabemos cómo es de estrecha la relación entre cultura y lengua. Algunas investigaciones prueban de comprobar la diversidad de lenguas a partir de las influencias culturales, como si la cultura pudiera afectar al contenido y estructura de una lengua, de ser así, la diversidad lingüística

534 Ember, C, Ember, M.;(1997), p. 23.

se derivaría en parte de la diversidad cultural. Por otro lado, otras investigaciones orientan sus observaciones a probar lo contrario, es decir, cómo las variaciones, características y estructuras lingüísticas serían la causa de ciertos aspectos de la cultura.

Burch, preocupado por la relación entre cine y cultura, también quiso establecer el orden en el que se sucedieron los fundamentos de la comunicación audiovisual. Nosotros, por tratarse de una filosofía del audiovisual, queremos esclarecer el orden en el que se suceden los fundamentos, no del lenguaje cinematográfico, sino de la misma comunicación humana. ¿Qué es la comunicación?, o mejor, ¿cómo es posible la comunicación?

*"En lo que se refiere al orden en que aparecen los distintos descubrimientos, debo confesar que la única intuición que he tenido se basa en trabajos que a menudo hoy son contestados en su mismo principio por el freudismo (...) Ahora bien, hemos visto que si el raccord en el eje es el primer cambio de punto de vista que los cineastas "descubren", el cambio de 90° es uno de los últimos, extendiéndose en sus o incluso más tarde que el campo-contracampo. Naturalmente, de ahí a plantearse la hipótesis de una recapitulación mediante la "filogenia" de la representación cinematográfica de la ontogenia perceptiva humana, hay un paso enorme y para franquear lo sería precisas muchas investigaciones. Y, además, confirmada tal hipótesis, cabría preguntarse en qué nos ayudaría a avanzar en la comprensión de la naturaleza del M.R.I. Y, sobre todo, ¿qué lazos mantendría una determinación de este orden con los del orden simbólico, cuyo lugar en la formación del M.R.I. es tan manifiesta?"*⁵³⁵

Respecto a tener intuiciones, no somos los únicos. Como señala Burch, la genealogía de la representación y de la comunicación cinematográfica tiene mucho que ver con los aspectos psicológicos que ayudaron a configurar la comunicación humana. Toda intuición ve, entre ambas dimensiones, nexos comunes. Nosotros queremos contribuir a esas investigaciones que allanarán el camino entre la ontogenia perceptiva humana y la expresión cinematográfica de la misma. Queremos pues, recorrer el camino que va de la intuición primera a la formulación de la hipótesis. La relación de esta hipótesis con la construcción efectiva del MRI, es decir, con la construcción de un lenguaje "natural" de la mirada, haya su demostración en la construcción del signo audiovisual, mezcla de efecto diegético e ilusión de realidad; esto es, mezcla de forma y de contenido, de significante y significado. La construcción cinematográfica que plantea el M.R.I. obtiene su fundamento y su canal comunicativo en el plano como signo y el montaje como gramática. Pero este orden lingüístico debe su funcionalidad a un trans fondo imaginario. Es decir, este orden codificado de la representación carecería de existencia y de posibilidad si no fuera por el universo

535 Burch, N.; (1999), op. cit., 270-271.

simbólico intersubjetivo que lo sustenta. En este apartado queremos dar buena cuenta de ello; recoger el testigo en los límites del pensamiento de la contribución de Burch y desplegarlo en la medida que nos sea posible.

Antes de nada, y sin entrar en la discusión de si el cine es o no un lenguaje, quisiéramos preguntarnos qué es el lenguaje, o mejor dicho, cómo es posible el lenguaje; y escarbar en él hasta donde podamos. Parece consenso común entender por "lenguaje" la causa de la complejidad de nuestras actitudes cognitivas, instituciones sociales y cultura. Sin embargo, no logramos ponernos de acuerdo en definir lo que es ni "cómo es". Tras el giro lingüístico, se empezó a estudiar el lenguaje como texto, es decir, como objeto "físico", empíricamente constituido, positivamente dispuesto en la mesa de disección. Pero el lenguaje no es un objeto, sino un proceso.

"No es un objeto, no más que una universidad o un gobierno o una partida de ajedrez. Tal como dijo Searle (1995, p. 36), "Pero en el caso de los objetos sociales (...) El proceso prima sobre el producto. Los objetos sociales están siempre (...) Constituidos por hechos sociales; y en cierto sentido, el objeto no es si no la posibilidad continuada de la actividad".

*Los actos lingüísticos son actos sociales que un enunciador los dirige intencionalmente hacia otra persona (subrayando además que lo hace) a fin de orientar la atención y la imaginación de esa segunda persona de manera particular, de modo que haga lo que el enunciador quiere, se entere de lo que quiere, o sienta lo que el enunciador pretende hacerle sentir. (...) Por consiguiente, el lenguaje o, mejor dicho, la comunicación lingüística, no es cualquier tipo de objeto - formal o de otra índole- sino, más bien, una forma de acción social constituida por convenciones sociales para lograr objetos también sociales, una forma de acción que tiene como premisas cierto entendimiento entre los usuarios y algunos propósitos compartidos."*⁵³⁶

El lenguaje, en definitiva, como una pintura o un libro, es un producto cultural, construido, eso sí, colectivamente. Y como producto cultural, como una sinfonía o una película, contribuye al desarrollo de las aptitudes que le dieron origen, contribuye en la historia de su propio proceso, complejizándolo y sofisticándolo. Lo que hoy es algo sumamente intrincado empezó, como se dice coloquialmente, siendo "un juego de niños". Por ello, si hoy la comunicación humana es tan compleja, heterogénea y diversa es porque "aquello que la creó", la mente humana, se organiza y se transmite por medio de convenciones lingüísticas. O dicho de otro modo, la obra ha transformado a su autor. De tal forma que, en esencia, la comunicación humana no sólo tiene características *humanas*, sino que nos constituye como humanos, es decir, como personas. Como una expresión

⁵³⁶ Tomasello, M.; Los orígenes de la comunicación humana, ed. Katz, Buenos Aires, 2013, pp. 244-245. (Searle, J.; "The construction of social reality, Nueva York, Free Press, 1995).

más de la encrucijada en la que como especie nos encontramos, el ser humano es un producto cultural y biológico, social y psíquico; participamos de una doble naturaleza en espiral coevolutiva; como dirían en un mito, estamos entre el cielo y la tierra.

Un ejemplo de esta espiral coevolutiva – como veremos enseguida – lo encontramos en la propia naturaleza social de la comunicación: como la cooperación está en el origen de la comunicación, como herramienta adaptativa, ésta, a su vez, promueve actitudes colaborativas. Sin embargo, como decimos, para entender lo que es el lenguaje, o mejor dicho, la comunicación, tendremos que retroceder hasta el momento en el que se hizo posible.

"Para comprender cómo se comunican los seres humanos usando un lenguaje e imaginar cómo pudo surgir esa competencia durante la evolución, debemos comprender antes que nada cómo nos comunicamos por medio de gestos naturales. En efecto, mi hipótesis evolutiva es que las primeras formas de comunicación específicamente humanas fueron el señalar y el hacer mímica. La infraestructura cognitivo-social y de móviles sociales que hizo posible esas nuevas formas de comunicación actuó luego como una suerte de plataforma psicológica sobre la cual se apoyaron los diversos sistemas de comunicación lingüística convencional (la totalidad de las 6.000 lenguas existentes). Así, el acto de señalar y la mímica fueron los puntos de inflexión decisivos del evolución de la comunicación humana y ya entrañaban la mayor parte de las formas de cognición y motivación social exclusivas de nuestra especie que eran necesarias para la posterior creación de los lenguajes convencionales."⁵³⁷

No podemos comunicarnos con los animales, no podemos hacerles gestos o señales que vayan a interpretar, a entender; quizá podamos lograrlo en el caso de un animal doméstico, pero nunca estaremos seguros de qué es realmente lo que han entendido. Sin embargo, entre nosotros, los humanos, los actos de señalar y hacer mímica son totalmente naturales y transparentes, incluso en los infantes. De hecho, utilizamos el lenguaje no verbal en situaciones en las que sería muy difícil comunicarnos sino fuera a través de eso: gestos, señales. Son formas de significación naturales para el ser humano.

Cuando hablamos de gestos y señales lo más común es atribuir su cualidad comunicativa al "contexto". Sin embargo, podríamos hacer varios gestos en un mismo contexto y verificar cómo lo que determina el significado no es el contexto, sino la experiencia previa que comparten los sujetos emisor y receptor, algo que no constituye el contenido concreto de la comunicación sino su telón de fondo.⁵³⁸

⁵³⁷ Tomasello, M.; (2013) op. Cit., p. 14.

⁵³⁸ Ibíd., p. 15

Es sorprendente como algo tan sencillo, tan simple, como una señal, un gesto, puede comunicar cosas tan complejas. A la importancia, no determinante, del contexto, a la vivencia de experiencias previas, debemos sumar, en ese gesto indicativo, el valor cualitativo de las intenciones. Para que haya una comunicación fluida, emisor y receptor deben compartir un saber sobre la materia en cuestión. Cuando nos comunicamos, entre emisor y receptor, colocamos (ambos, por así decirlo, colocan) un espacio común donde la experiencia "arrebata" al contacto con el mundo puede ser compartida.

Otro factor a tener en cuenta en toda comunicación – además del contexto, la experiencia previa, la intencionalidad y la creación de un espacio común – es la motivación prosocial.⁵³⁹ El emisor informa de algo al receptor porque considera interesante que el receptor conozcan esta información, intuye de alguna manera que el receptor querría conocer esa información.

"La acción de comunicar información de esta manera servicial es algo extremadamente infrecuente en el reino animal, incluso entre nuestros parientes primates más cercanos (...) Porque entre sus móviles comunicativos no está el principio de prestar servicio a otros predadores o información. En contraposición, los móviles comunicativos de los seres humanos son a tal extremo cooperativos que no solo préstamo servicio a otros brindándoles información sino que una de nuestras principales maneras de solicitarles cosas a otros consiste simplemente en darles a conocer nuestros deseos, con la expectativa de que así ofrecerán ayuda voluntariamente. De modo que puedo pedir (...) sabiendo que, en la mayoría de los casos, el otro actuará de manera servicial (y el hecho de que los dos sepamos que es así) transforma el mero acto de informar en un auténtico pedido".⁵⁴⁰

La comunicación humana ha de entenderse como una consecuencia, producto o expresión de la naturaleza humana misma. Es decir, comprender la comunicación requiere primero comprender al ser humano. O dicho de otro modo, comprender lo particular requiere de una comprensión previa de lo general. Y esto parece tarea de la filosofía. La moderna filosofía del lenguaje hace hincapié en un aspecto clásico de la tradición filosófica, el fenómeno de la intencionalidad. Para estos, la cooperación humana se estructura en torno a la intencionalidad compartida o intencionalidad colectiva, común a un "nosotros"⁵⁴¹. Esta característica es necesaria en todos los ámbitos de la

⁵³⁹ Ibid.

⁵⁴⁰ Tomasello, M. (2013), op. Cit. p. 16. Donde se nos indica algunos de los estudios que demuestran la naturaleza cooperativa de la comunicación humana: Grice, P. "Meaning", *Philosophical Review*, 64, 1957; Clark, H., "Uses of language", Cambridge University Press, 1996; Sperber, D. & Wilson, D., "Relevance: communication and cognition", Cambridge (MA), Harvard University Press, 1986; Enfield, N. & Levinson, S. (eds.), "Roots of human sociality", Nueva York, Berg Publishers, 2006.

⁵⁴¹ Tomasello nos propone, por ejemplo, que nos fijemos en Searle, J., "The construction of social reality", Nueva York,

socialización, desde las comunicaciones más básicas, y especialmente en el caso de las interacciones institucionales y culturales; hasta el punto que, seamos conscientes o no de ella, todos actuamos como si realmente existiera.

“En consecuencia, nuestra tesis es que la comunicación cooperativa humana -sea que utilice gestos "naturales", sea que recurra a convenciones "arbitrarias"- es sólo un ejemplo, aunque bastante especial, de la actividad cooperativa que nos caracteriza y que descansa en la intencionalidad compartida. Las habilidades y los móviles propios de la intencionalidad compartida constituyen, entonces la infraestructura cooperativa de la comunicación humana.”⁵⁴²

Esta infraestructura cooperativa, como todo rasgo distintivo de la actual naturaleza humana, debe ser analizada a tenor de la teoría de la evolución, es decir, como parte de un proceso más amplio en el que están implicadas tanto la adaptación biológica como la vida cultural. La comunicación surgió como una ventaja adaptativa destinada a una cooperación de mayor eficacia. Con el transcurso de los años, los seres humanos dejarían atrás esta relación entre comunicación y cooperación para probar nuevos modos comunicativos, como son el engaño, la mentira y la ilusión.

Mas nuestro interés ha de centrarse en este proceso evolutivo, ¿dónde empezó el lenguaje y cómo acabó siendo lo que hoy en día es? Sabemos que el gesto, el señalamiento y la mímica son actividades "naturales", distintas por lo tanto o a las posteriores convenciones lingüísticas "arbitrarias". ¿Cuál fue el proceso evolutivo? El gesto comunicativo más directo es el acto de señalar, connatural a la tendencia humana de seguir la dirección de la mirada ajena hacia objetos externos, después vino la mímica, establecer mediante formas y gestos una similitud imaginaria, casi simbólica, con el objeto referenciado, connatural, por otra parte, a la tendencia humana de interpretar que las acciones de otros son intencionales. Sólo más adelante aparecen los signos, las convenciones lingüísticas arbitrarias, paso previo a la gramática del lenguaje, capaz de organizar complejas construcciones lingüísticas, esto es, tipos de mensajes codificados aptos para ser utilizados en situaciones comunicativas que se repiten con cierta frecuencia.

En resumen, la (triple) hipótesis de Tomasello es esta:

"1. La comunicación cooperativa humana surgió por primera vez en la evolución (y surge por primera vez en la ontogenia) con la forma de los gestos naturales y espontáneos de señalar y

Free Press, 1995; Bratman, M. "Shared co-operative activity", Philosophical review, 101 (2), 1992; y Gilbert, M., On social facts, International Library of Philosophy series, Princeton University Press, 1989; todos filósofos del lenguaje pertenecientes al ámbito analítico.

⁵⁴² Tomasello, M. (2013), op. Cit. p. 17.

hacer mímica.

2. El soporte decisivo de la comunicación cooperativa humana es una infraestructura psicológica de intencionalidad compartida, que se originó evolutivamente para respaldar las actividades de colaboración, cuyos rasgos más importante son los siguientes:

a) habilidades cognitivo-sociales para crear con otros intenciones conjuntas y generar atención conjunta (además de otras formas de terreno conceptual común) y

b) móviles (e incluso normas) prosociales que favorecen el compartir cosas con otros y ayudarlos.

3. La comunicación convencional, tal como se encarna en todos los lenguajes humanos, sólo es posible cuando los participantes tienen previamente a su disposición:

a) gestos naturales y una infraestructura de intencionalidad compartida vinculada con ellos y

b) habilidades para el aprendizaje cultural y la imitación, aptas para crear y transmitir convenciones comunicativas que se comprenden colectivamente.”⁵⁴³

Por lo tanto: 1º la señal, 2º el símbolo y 3º el signo (es decir: gesto, mímica y código); éste puede ser un plausible orden evolutivo para la comunicación. Sólo tras fundamentos genealógicos de cooperación e intencionalidad, basados en el gesto y la mímica, pudo surgir el lenguaje convencional, primero de signos y luego vocales. Este último se construyó sobre los cimientos erigidos por los dos anteriores, en una historia de aprendizaje social compartido. Es así como consideramos que ha de entenderse el origen de la infraestructura psicológica subyacente a la comunicación humana.

Por otro lado, esta línea evolutiva, este proceso psicológico emergente, tendrá que cruzarse en su camino con otra coordenada, en este caso la realidad histórica; pues sólo a través de esta intersección podemos llegar a comprender la pluralidad de formas lingüísticas, de hablas, de idiomas, de lenguajes que pueblan el mundo construyendo a su vez distintas imágenes del mismo⁵⁴⁴.

Por lo tanto, Un eje de coordenadas, una interseccionalidad, una síntesis dialéctica, el símbolo de la cruz; una imagen del pensamiento para hallar una respuesta al fenómeno de extrañamiento que se origina en la mente cuando vemos confluir en ella el "yo" con el mundo; mi experiencia interior, de la que me siento amo y señor, con mi experiencia exterior, en la que me veo como súbdito; lo cultural, aquello construido entre yo y mis congéneres, y lo biológico, aquello que nos construye desde un lugar inaccesible. Una imagen, una síntesis, para representar lo inaccesible.

⁵⁴³ *Ibíd.*, p. 20.

⁵⁴⁴ *"Vemos en esta explicación con claridad meridiana la dialéctica permanente entre los procesos evolutivos y los histórico-culturales que Vygotsky fue el primero en describir y que Richerson y Boyd formularon después con un marco de un evolutivo más moderno".* Vygotsky, L., "Mind in society: the development of higher psychological processes", ed. de M. Cole, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1978; Richerson, P. & Boyd, R., "Not by genes alone", Chicago, The University of Chicago Press, 2005; Tomasello, M. "2013), op. Cit. p.19.

Sin embargo, retrocedamos brevemente, decíamos que, según la hipótesis de Tomasello, la génesis de la comunicación sigue este orden: 1º señalar, 2º simbolizar, 3º significar. Pero nosotros no estamos del todo de acuerdo (en este momento, sobrevolando estas líneas, el texto sufre un cambio inesperado, un giro de guión). Siguiendo el principio (continental) nietzscheano según el cual "*no hay hechos, sino sólo interpretaciones*", criticamos la interpretación de Tomasello por ser una interpretación de un hecho, una interpretación realizada bajo los parámetros de una "cultura de ciencias", analítica, anglosajona. Una interpretación que fija su atención en lo exterior, en los aspectos conductuales, observables; una interpretación que depara en lo seguro, en lo firme, en lo estable, pero que no imagina lo esencial.

Nosotros consideramos más oportuna, y con ello nos posicionamos, la lectura continental, la interpretación hecha desde una "cultura de letras", más atenta a los procesos subjetivos, según la cual el hecho de señalar no sería en sí el primer paso, el elemento genético de la comunicación; pues el sujeto que señala, señala ya por algún motivo. Es decir, previo a la observación hay algo ya en su mente. Un observador señala algo, pero lo señala "por algo"; existe algo previo, algo previo al señalar ha acontecido: una simbolización previa de algo. Una imagen imaginaria sobre ese algo. Yo, como hombre primitivo, puedo imaginarme señalando un árbol, para indicarte a ti, receptor, que allí está la comida; pero si ese gesto sale de mi mano es porque sé "de antemano" que el árbol da frutos, tengo esa experiencia interiorizada y sólo soy capaz de prestarle atención, de interesarme por ella, porque antes la he simbolizado, la he creado como mundo en mi mente. En definitiva, encontramos en estas conjeturas de nuevo el debate entre las dos culturas.

No obstante, este giro de guión en la película que estamos contando, no menosprecia los aciertos del planteamiento de Tomasello. Siguiendo su hipótesis psicobiológica del lenguaje, establecemos la siguiente hipótesis genealógica del lenguaje audiovisual. De este modo, y actualizando la sentencia bíblica, diremos que "*en el principio (no) fue el verbo*", sino el símbolo, la experiencia previa de algo que vive de alguna manera en mi mente, sin forma definida y dispuesta a alcanzarlas todas. Y después, la señal; el simple gesto de dirigir el dedo, el objetivo de la cámara, y con el nuestra mirada, hacia algo de ahí fuera. Cualquier cosa sería válida, pues la intencionalidad ya estaba en juego: las vistas de una ventana, como en Niepce, o la salida de los obreros de una fábrica, como en los hermanos Lumière: el caso era señalar, indicar que algo estaba pasando ahí, y que algo nuevo iba a pasar dentro de nosotros. Un primer-nuevo contacto con la realidad, la infancia de la mirada, un extraño extrañamiento, un decir "eh, tú, mira eso", un compartir, un socializar; un señalar con el dedo, con el ojo; pero también con la intención. Un decir "*no entiendo nada, ¿qué está pasando?*".

Disipado este "extraño extrañamiento", una vez creada la infraestructura necesaria para ser

compartida, desarrolladas las habilidades para la imitación: el signo. Apto para crear y transmitir convenciones comunicativas que se comprenden colectivamente, apto para crear y transmitir todo el engranaje de lo cultural y la institución. El daguerrotipo o el álbum de familia, para la fotografía; los planos en movimiento y su diversidad, en el cinematógrafo. Aceptado, con los años, como imagen natural de la mirada y del pensamiento; mas, por un efecto reminiscente del "extraño extrañamiento", devuelto a la sala de interrogación: ¿Quién eres tú para ponerte en el lugar de las cosas? ¿Quién eres tú para adoptar una forma y presentarla como verdadera? ¿Hasta qué punto es grande tu poder?

Como respuesta a las preguntas, una tercera imagen, síntesis entre señalar y codificar, entre impulso y pensamiento, ahora sí, con forma definida: el símbolo hecho imagen -o metáfora-, representación. De esta manera, la capacidad simbólica se presenta, y siguiendo -por qué no- con las metáforas bíblicas, como "alfa y omega", "principio y fin". De modo similar a como se narra en la mitología china, donde algo anterior, el vacío, posibilita el yin y el yang, lo emocional y el intelectual, lo fluctuante y lo rígido, lo femenino y lo masculino,... y así, todas las *cosas* de la naturaleza. En el interior del símbolo -del vacío- se encierra esta polaridad, que es también su doble ubicación, principio y fin. Por un lado, el símbolo como espacio de conocimiento previo compartido por experiencias vividas (condición *sine qua non* para la comunicación; ¿momento "cero" de Tomasello?); por otro, capaz de generar una imagen que refiera a algo imposible de señalar o significar, bien porque ahora no está presente, bien por que nunca va a estarlo (mímica -2º momento de Tomasello, después de la señal-).

La reflexión nos obliga a hacer un alto en el discurso, pues esa condición *sine qua non* para la comunicación – momento "cero" para Tomasello, "vacío" para nosotros –, bien podría ser un espacio de encuentro entre analíticos y continentales, entre los que profesan una cultura de "ciencias" y los que piensan desde una "cultura de letras". Un espacio para una tercera cultura. Lo simbólico, en definitiva, abierto a otra cosa, a otro lugar, a otra dimensión que debe ser imaginada, recreada, y por ende, no asimilable o comprensible en una visión directa, como la señal o el signo, sino interpretada, cargada de enigmas filosóficos, psicológicos o psicofánticos; creativa y distinta, pero también cerrada, apta para la comunicación, al nexo común entre emisor y receptor.

Una retícula fluctuante, somática, circular, femenina, cuando se vive; rígida, analítica, cuadrangular, masculina, cuando se piensa. Y lo simbólico siempre lidiando de un polo a otro.

No queremos darle más vueltas, en definitiva... ¿"Señal, símbolo y signo", "símbolo, señal y signo" o "señal, signo y símbolo?"; lo cierto es que la imaginación comunicativa invierte el orden a su voluntad, dependiendo del estado del cruce – antes aludido y del que no debemos olvidarnos – entre lo psíquico y lo biológico, entre lo biológico y lo social, entre lo social y lo psicológico. Y

puesto que, insistimos, no nos hemos propuesto descartar las hipótesis de Tomasello, sino sólo invertir su orden, continuemos reinterpretando el resto de su exposición, sin duda interesante.

"Para la evolución del lenguaje, los gestos icónicos son especialmente importantes pues implican una representación simbólica, en particular de los referentes desplazados. De hecho, (...) En los infantes el desarrollo de los símbolos lingüísticos no sustituye el acto de señalar si no los gestos icónicos. Así y todo, los gestos icónicos también tiene limitaciones comunicativas, como el señalamiento o, en especial cuando se los compara con el lenguaje." ⁵⁴⁵

Señalar y simbolizar, indicar y hacer mímica, son actos "naturales" de comunicación, pues son comprensibles de manera "natural" por todos los seres humanos. Cuando la comunicación se convierte en un acto "cultural", donde se exige a los miembros experiencias de aprendizaje social compartido, entonces aparece el uso de signos arbitrarios, y la comunicación pasa de ser "natural" a "convencional". Este hecho es propiciado por la ausencia del referente. Cuando no hay nada que señalar, re-aparece el símbolo ("aparece" según Tomasello y la cultura analítica; "reaparece" según nosotros y la cultura continental), el gesto icónico, que mediante el uso frecuente de la comunidad social, se convierte en símbolo lingüístico, esto es, en signo, en representación o imagen codificada, a partir del cual se generará la modalidad verbal, más propicia a la difusión pública.

Por lo tanto, un desplazamiento del referente propicia también un desplazamiento de lo natural a lo arbitrario, que luego se generalizó en la creación de convenciones y palabras. Éstas

*"no pueden surgir si no es a cuestras, por así decirlo, de actividades comunicativas que ya tienen significado"*⁵⁴⁶.

Los signos comunicativos que emergieron entonces imitaban los gestos simbólicos, pero estaban desprovistos ya del terreno conceptual original. Sin embargo, el paso a una comunicación "convencional" hay que entenderlo, paradójicamente, como un paso natural.

"Nadie se propone inventar una convención, menos aún en los albores de este tipo de comunicación. Las convenciones comunicativas surge naturalmente a medida que ciertos organismos capaces ya de imitar invierten los roles, que ya saben comunicarse mediante gestos cooperativos de manera bastante compleja, aprender a imitar los gestos icónicos de sus congéneres, a partir de entonces, otros individuos que no conocen la relación icónica observan la eficacia comunicativa del gestor y lo utilizan a su vez por esa única razón, el gesto se ha

545 Tomasello, M. (2013), op. Cit. p. 161.

546 Ibíd., p. 175.

*vuelto arbitrario. Se trata de un fenómeno que se inscribe dentro de los "procesos de tercer tipo" que son el resultado sociológico de las acciones intencionales humanas, pero que nadie tuvo la intención concreta de generar (Keller, 1994)."*⁵⁴⁷

Así, todo signo es un símbolo que perdió su valor y se hizo lenguaje. En su formación genealógica, signo, señal y símbolo surjan como producto intencional de manera natural, mas el signo perdió ese rasgo paralelamente al perfeccionamiento del lenguaje y del desarrollo social; en algún momento fue, y continúa siendo, necesario “inventar” signos para designar funciones específicas. De todos modos, sería interesante – antes de extraer más conclusiones –, describir brevemente cada uno de los tres procesos.

1) El símbolo / simbolizar:

Las anteriores palabras de Tomasello / Keller nos traen a la memoria aquellas otras del maestro Jung:

*“Los símbolos son productos naturales y espontáneos. Ningún genio se sentó jamás con la pluma o el pincel en la mano, diciendo: "ahora voy a inventar un símbolo".”*⁵⁴⁸

Contrariamente a los signos, los símbolos nunca son arbitrarios o convenciones, son arrojados desde el inconsciente por la propia necesidad de la consciencia. Los símbolos, como los sueños, ocurren, pero no se inventan. Pensemos que en Lacán, de raigambre freudiana, “lo simbólico” incluye “lo semiótico”; para Jung no, la naturaleza del símbolo no tiene nada que ver con las estructuras del lenguaje; en todo caso éstas son deudoras de aquéllas, y nunca a la inversa.

“El signo siempre es menor que el concepto que representa (al contrario que el símbolo). Los signos son productos indirectos elaborados por la razón, sirven para denotar, es decir, indicar el objeto al que están vinculados. Representa algo concreto y se refiere a ello directamente, como lo hacen las palabras, las marcas, los emblemas o las insignias. El símbolo, además de su significado corriente y obvio, posee muchos significados, no denota, sino que connota, es decir, no indica al objeto al que se refiere, sino que está relacionado, vinculado al mismo, a menudo de una manera vaga u oculta. Hay que distinguir entre símbolo natural y símbolo cultural. Los símbolos son productos directamente naturales (y no mediadamente racionales), ”

547 *Ibíd.*, p. 164. (Keller, R.; *On language change: the invisible hand in language*, Nueva York, Routledge, 1994).

548 Jung, C.G.; (1999), *op. cit.* p. 55.

nadie puede tomar un pensamiento racional, alcanzado con deducción lógica intencionada y luego darle "forma" simbólica"; eso siempre será un signo, por más fantasía que pongamos."⁵⁴⁹

Durand expresa el acontecer simbólico de un modo similar. Según él, el símbolo se distingue esencialmente del signo en que éste es una convención arbitraria que deja el significante y el significado (objeto o sujeto) ajenos uno a otro; mientras que el símbolo presupone

*"homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador".*⁵⁵⁰

Por otro lado, los signos no son interpretables, su significado está sujeto al código arbitrario que los sostiene. Mientras que el símbolo, quién sabe si sujeto o no a un "código natural post-humano", sólo pueden descifrarse y explorarse mediante una hermenéutica, una interpretación.

*"Con el signo, permanecemos sobre un camino continuo y firme: el símbolo supone una ruptura del plano, una discontinuidad, un pasaje a otro orden; introduce un orden nuevo con múltiples dimensiones. Complejos, indeterminados, pero dirigidos en un cierto sentido, los símbolos son también llamados sintemas o imágenes axiomáticas."*⁵⁵¹

Siguiendo con la teoría analítica, Tomasello, como decíamos, ve en los actos miméticos sin referente (los de 2º generación) un trasfondo en el que intervienen procesos simbólicos.

*"Los gestos icónicos o mímica constituyen el segundo tipo de gestos utilizados por los seres humanos como actos comunicativos completos (también se los denomina gestos descriptivos (depictive), figurativos (imagistic), caracterizadores (characterizing), representacionales (representational) y simbólicos (symbolic). Presumiblemente, los gestos icónicos son, de una u otra forma, universales. (...) La persona que hace gestos simboliza la situación referencial para el receptor."*⁵⁵²

A la hora de definir "símbolo" es curiosa la similitud entre la etimología de la palabra "símbolo" y las descripciones positivistas de las escuelas analíticas.

549 Jung, C.G.; El hombre y sus símbolos, (1964), p. 93.

550 Durand, G.; Las estructuras antropológicas de lo imaginario, ed. Taurus, Madrid 1983. p. 20.

551 Chevalier, J. (Coord.); (1986), p. 20.

552 Tomasello, M. (2013), op. Cit. p. 57.

“La palabra “símbolo” viene del latín “symbolum” y este del griego “symbolon”, “signo”, “contraseña”. A su vez la voz griega, deriva del verbo “symballein”, compuesto de “sin-” (juntamente) y “ballein” (lanzar, arrojar, tirar), o sea: lanzar conjuntamente y reunir. Lo contrario de la voz griega “diaballein” que nos da la palabra “diablo”. Primitivamente el símbolo era un objeto partido en dos, del que dos personas conservaban cada uno una mitad. Estas dos partes unidas servían para reconocer a los portadores su compromiso o su deuda”⁵⁵³

Sin entrar en interpretaciones que darían por válida esta cualidad “benéfica” del símbolo frente a la presencia de “malos espíritus” o “energías negativas”. Un “símbolo” es algo vinculante, un espacio de “conocimiento” previo compartido por experiencias vividas por un emisor y un receptor; una suerte de marco imaginario atencional.

Pero también, un símbolo es algo que se lanza, algo que se proyecta desde esa pantalla imaginaria; esto es, algo sin forma definida dispuesto a generarlas todas. Capaz de arrojar horizontes de comunicación y de acción, metas comunes, compartidas por emisor y receptor. De algún modo, el símbolo les recuerda el compromiso y la responsabilidad que han adquirido.

Así, nosotros hemos designado dos momentos, dos apariciones del símbolo en el orden genealógico del proceso comunicativo. Como vehículo originario del pensamiento y cómo máxima expresión del mismo. Como origen de la comunicación es metafórico, arraigado a unas vivencias primitivas...

“El pensamiento puede prescindir del concepto (...) Podemos comunicarnos sin información (...) Todo saber está arraigado en el tiempo. Comprender consiste en apercibirse del pasado que explica lo presente. Una abstracción es una comprensión que ha olvidado su pasado, mientras que una metáfora es una comprensión que no ha olvidado su pasado.”⁵⁵⁴

...Como fin de la comunicación es una rueda que nos recuerda un poco a la concepción triádica del “signo” en Pierce (donde el “interpretante” (la terceridad) evoca de nuevo un “representamen” y su “objeto”; así sucesivamente). Entendemos el “circuito” simbólico de forma similar: el símbolo es el origen de la comunicación, es un dinamizador, un “motor indeterminado” (cosa sin reglas que genera reglas; un vacío “lleno” de todas las posibilidades como en el principio ontológico del taoísmo oriental) causante del acto de señalar, y causante indirecto de que la señal produzca el signo; pero también “reaparece” como una síntesis entre señalar y codificar, entre impulso y pensamiento, el símbolo hecho imagen -o metáfora-, representación; a pasado de ser

553 <http://etimologias.dechile.net/?si.mbolo>

554 Vilarroya, O.; (2002); op. cit. p. 252-253.

indefinido a tener forma definida. El símbolo cierra el círculo, es "principio y fin" de la comunicación.

“El símbolo es entonces bastante más que un simple signo: lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No sólo representa, en cierto modo, a la par que vela; sino que realiza, también, en cierto modo, al tiempo que deshace. Juega con estructuras mentales. Por esto se lo compara con esquemas afectivos, funcionales, motores, para mostrar bien que moviliza de alguna suerte la totalidad del psiquismo. Para marcar su doble aspecto representativo y eficaz, lo calificaríamos de buena gana de «eidolo-motor». El término “eidolon”, lo mantiene, por lo que atañe a la representación, al plano de la imagen y lo imaginario, en lugar de situarlo al nivel intelectual de la idea (eidos). No quiere esto decir que la imagen simbólica no desencadene ninguna actividad intelectual. Queda, sin embargo, como el centro alrededor del cual gravita todo el psiquismo que ella pone en movimiento. Cuando una rueda sobre una gorra indica un empleado de ferrocarriles, sólo es un signo; cuando se pone en relación con el sol, con los ciclos cósmicos, con los encapenamientos del destino, con las casas del zodiaco, con el mito del eterno retomo, es totalmente otra cosa, adquiere valor de símbolo (...) Los ejemplos más preñados de los esquemas “eidolo-motores” son lo que C.G. Jung ha llamado los arquetipos.”⁵⁵⁵

De algún modo, la perspectiva positivista del “marco común atencional” también guarda semejanzas con la teoría junguiana del inconsciente colectivo.

“Hay muchos símbolos (...) Que no son individuales sino colectivos en su naturaleza y origen. Son, principalmente imágenes religiosas (...) son “representaciones colectivas” emanadas de los sueños de edades primitivas y de fantasías creadoras”⁵⁵⁶

La situación de miseria espiritual que vivimos es la responsable que el mundo académico haya dejado de lado estas cualidades “místicas” de los símbolos, y sólo se desarrolle aquello que tiene una relación lógica para la conciencia. Sin embargo, para otras escuelas, el símbolo es esa representación, “semihumana-semidivina”, que habla a través de nosotros, y a partir de la cuál hallamos un fundamento para hablar de los universales y darle un sentido a las cosas. Todo símbolo “tiene” algo que conocemos, se concreta en algo vinculado a la conciencia; pero también “tienen” algo que desconocemos, se proyecta hacia algo que no se puede definir o explicar por qué está más

⁵⁵⁵ Chevalier, J. (Coord.); (1986) p. 20.

⁵⁵⁶ *Ibíd.*

allá del alcance de la razón. De este modo, el símbolo tiene un aspecto "inconsciente" más amplio.

Los símbolos son la imagen de lo que no puede decirse, el cuerpo de lo que no puede llegar a pensarse: el deseo, el miedo, la libertad, la justicia, el poder, el valor, el dolor,... Pero no sólo eso, los arquetipos nos poseen a través de los símbolos, de modo que los símbolos constituyen el filtro a través del cual vemos, interpretamos e interaccionamos con el mundo: no sólo valoran la realidad, sino que nos determinan a actuar sobre ella ("*Somos símbolos y entre símbolos nos movemos*"). La "filosofía perenne", el pensamiento simbólico, radicaliza esta postura. Para éstos, los símbolos son reales, tienen existencia ontológica por sí mismos, al margen de una consciencia.

2) Señal / Señalar:

"El "código" lingüístico se apoya en una infraestructura de comprensión intencional y en un terreno conceptual común que es, de hecho, primaria desde el punto de vista lógico (Wittgentein, 1953) (...) En consecuencia, si queremos comprender la comunicación humana no podemos empezar por el lenguaje. Más bien tenemos que comenzar por la comunicación no codificada, no convencionalizada y otras formas de sintonía mental. Los gestos naturales, como señalar y hacer mímica, cumplen las condiciones necesarias para esta función. Son simples y espontáneos".⁵⁵⁷

El gesto deíctico, el acto de señalar, es el gesto humano básico que cumple la función de acto comunicativo completo. Poco importa cómo se señale, si es con el dedo, con la barbilla o con la mirada, el caso es orientar la atención del otro. Es un acto referencial con intención social. Tampoco nos importa desentrañar aquí si ese acto es innato o aprendido. Lo que está claro es que es un acto de comunicación anterior a todo lenguaje. Y como acto de comunicación, intenta salvar una distancia entre quien lo emite y quien lo recibe. Sin embargo, para que esa distancia pueda ser salvada, la comunicación ha de partir de un marco común de conocimientos previos.

Así, la intersubjetividad con nuestra alteridad es la basa del acto de señalar. La presencia del otro "despierta" nuestra capacidad comunicativa. El otro y concretamente su "rostro" son enunciados performativos *sui generis* que se encuentran fuera del horizonte cognitivo del yo. No es suficiente con verlo, necesitamos verificar su corporalidad. Los niños señalan y tocan el rostro de su madre, y ante sus respuestas empiezan a identificarlo como un universo de comunicabilidad. Por eso, antes que señalar habría que situar "la epifanía del rostro".

Esta reflexión ha sido llevada a cabo por autores "continentales" aludidos en otros

⁵⁵⁷ Tomasello, M.(2013); op. cit. p. 52. (Wittgenstein, Investigaciones filosóficas (1953), ed. Crítica, Barcelona, 2002.)

apartados, como Dussel y Lévinas (y que hemos vinculado a las particularidades del “tercer cine” latinoamericano); en permanente diálogo con posiciones “analíticas”, como en el caso de Searle.

“Tal y como explica Enrique Dussel, a partir del «rostro» Emmanuel Lévinas privilegia el acto de habla de la «interpelación», pero de una manera un tanto particular, porque lo sitúa en el silencio en el que se despliega el principio de expresividad de J. Searle. Para este último, la expresabilidad apunta a la capacidad de encontrar siempre una expresión adecuada para transmitir un significado. Tesis que si analizamos pre-lingüísticamente, o mejor dicho aplicamos al análisis de la corporalidad del otro, nos permite afirmar que el «rostro» suscita la exposición de un significado que sobrepasa los contenidos de conciencia del yo.

(...) La fuerza significativa es lo que hace especial la interpelación del «rostro» como acto de habla. (...) Tesis que simplemente quiere decir que el otro a partir de su «rostro» se presenta como otro polo o fuente de significación, que se caracteriza por su capacidad de cuestionar o hacer cara a los poderes del yo.”⁵⁵⁸

La señal, lo que demuestra es que puedo compartir este mundo interior, que no es sólo mío, demuestra que no estoy solo. Señalo para comunicarme, es decir, con el acto de señalar no creo el mundo imaginario, sino que experimento, improviso si puedo compartirlo. Pero sin la presencia física del otro, mi mundo simbólico permanecería mudo. Así, antes de la señal, el universo (fondo) simbólico; después de la señal, la expresión (figura) simbólica.

En esta primera comunicación que establece el niño con la madre, Burch también ha querido ver el origen de nuestra mirada frontal y deíctica sobre las cosas.

“Las observaciones señaladas por Piaget e Infeldt me parecen hoy relativamente pertinentes. En su obra "La representación del espacio en el niño", ambos investigadores suizos propone un modelo de desarrollo perceptual en el niño: en un primer estadio, éste no podría concebir su entorno más que de una forma "frontal"; necesitaría varios años de aprendizaje antes de poder imaginar un punto de vista distinto al que de forma inmediata le es propio.”⁵⁵⁹

La mirada cinematográfica empezó siendo deíctica, frontal; y más concretamente, documental. La cámara empezó señalando algo, la realidad: unos obreros saliendo de la fábrica. Esta cualidad de señalar le viene de su naturaleza fotográfica. La fotografía es al cine lo que la señal al lenguaje. La característica esencial de la fotografía es producir la sensación de certeza – aunque

558 Navarro, Olivia; El «rostro» del otro: Una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas, ed. Contrastes, Revista Internacional de Filosofía, vol. XIII, Málaga, 2008; pp. 177-194.

559 Burch, N.; (1999) op. cit. p. 270.

sea un acto subjetivo –, el receptor siempre espera de ésta un alto grado de objetividad. Según Fontcuberta hay una

*“única verdad posible en fotografía: su carácter de huella, de señal dejada por contacto físico”.*⁵⁶⁰

El acto de señalar se produce al mismo nivel que la realidad, es un acto físico. También Peirce, desde la semiótica, caracterizó la fotografía como un tipo de signo llamado “índice”, perteneciente a la misma familia que las impresiones dactilares, los rastros sobre el asfalto o los fósiles.

*“El estatuto de "index" de la imagen fotográfica, sistematizando las adquisiciones de Peirce (Dubois, 1994:50), implica que la relación que éste mantiene con su objeto referencial viene determinada por un principio cuádruple de conexión física, de singularidad, de designación y de atestiguamiento.”*⁵⁶¹

De hecho, en la fotografía es la luz la que “dibuja”; esculpe a través de la óptica del autómata, con una cierta ausencia de intervención humana. Es en los fotogramas de celuloide, básica *“transferencia física por contacto”*, *“simples manchas planas delimitadas por una silueta nítida”*⁵⁶², donde más claramente vemos este doble carácter, deíctico y autómata, de la fotografía.

Pero no es un “gesto” plenamente “automático”, los seres vivos no somos máquinas. Como venimos diciendo, ya existe una psique antes de señalar, antes de el primer acto comunicativo; y de allí acontece la necesidad de la representación deíctica. Cuando la cámara cinematográfica señaló unos “obreros saliendo de la fábrica” (1985) había allí un universo simbólico previo, una intencionalidad previa en los Lumière: eran los obreros de su fábrica. Después de *“varios años de aprendizaje”*, el señalar se convertirá en un significar y el cine empezará a ser un lenguaje. La incorporación del punto de vista de “el otro”, de la mirada del otro en el “inconsciente óptico” propiciará la introducción del punto de vista del objeto – mediante el trayecto “fantasma” de un tren (“A kiss in the tunnel” de G. A. Smith, 1899) –, el montaje de continuidad pasando de un plano general a un primer plano (“The sick kitten”, también de G.A. Smith, 1900), montar haciendo salto espacio-temporales (“Salvamento de un incendio” de E. S. Porter, 1903), el montaje en paralelo

560 Fontcuberta, J.; La única verdad posible, en Photovision, nº 22, s/f, pp. 9-12.

561 Poyato, P.; Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica, ed. Grupo Editorial Universitario, Granada, 2006; p. 40 (Dubois, P.; El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción, ed. Paidós, Barcelona, 1994).

562 Fontcuberta, J.; La única verdad posible; op. cit.

“señalando” dos acciones simultáneas (“The horse that bolted” de C. Pathé, 1907), la toma desde el ángulo contrario (“Assassination” de Duque de Guise, 1908), hasta llegar a un conjunto de “códigos” (“Intolerancia” de D. W. Griffith, 1915); entonces el cine, que empezó como acto de señalar para comunicar un universo simbólico, ya estaba inventado.⁵⁶³

3) El Signo / Significar:

La capacidad de significar, de sustituir la "cosa", por un elemento abstracto, y a la vez mantenerse "fiel" a sus características originarias, es el primer paso para la creación de un lenguaje. Este poder es un efecto o de la "arbitrariedad" del signo, es decir, de su completa independencia de la realidad empírica.

Los signos son utilizados por la comunidad cultural a modo de códigos sociales. Se originan cuando los gestos son convencionalizados: saludar, insultar, acariciar, corroborar,... Y como todo elemento comunicativo, necesitan fundamentarse en una complicada infraestructura psicológica para salvar las distancias, entre emisor y receptor, que la comunicación requiere. Es decir, las convenciones también son dispositivos de comunicación compartidos.

“Al parecer, no domino la lengua que hablo porque aprendiera qué objetos, propiedades o individuos señalan, se refieren, indican las palabras. No. Al parecer, mis palabras llegaron a mi mundo virtual y se entraron en sus paisajes y objetos virtuales. Y cada palabra adquirido con el tiempo en poder de actuar como una especie de interruptor que ilumina los paisajes y objetos en los que se arraiga (...) Por todo ello se supone que debería dejar de ver las palabras como simbólicas, porque las palabras no cuelgan significados, ni instrucciones para señalar a individuos, objetos o propiedades. Las palabras no están por una cosa, sino que tienen sentido porque evocan los paisajes que completan las vivencias que experimente con esos contenidos y, en el mejor de los casos, que tuvieron mis vecinos, amigos y enemigos.”⁵⁶⁴

La comunicación lingüística, como otras formas de comunicación convencional, dependen de ese marco compartido de experiencias humanas, que hace referencia a un contexto no sólo físico, sino mental, y que además está cargado de las mismas intenciones comunicativas: pedir, informar, ayudar o compartir.

563 Las referencias cinematográficas son de Coussin, M.; La historia del cine, una odisea; op. cit. cap. 1.

564 Vilarroya, O. (2002); op. cit. p. 254

"Cuanto más "sólido" sea ese terreno, se necesitará "menos lenguaje"⁵⁶⁵.

Cuando el receptor infiere que el emisor intenta pedirle algo, informarle o compartir algo; y que ese "algo" o interesante para él, automáticamente su mente guía la búsqueda de pertinencia comunicativa.

Sin embargo, el poder del signo va más allá de los motivos básicos de la comunicación, y permite generar un marco intersubjetivo más complejo donde las referencias al mundo pueden ser eficaces hasta el extremo; siempre y cuando, y esto es fundamental, ambos interlocutores sepan que comparten el uso de esa convención; y para ello es necesario un aprendizaje cultural - algo que no ocurre ni con la señales ni con los símbolos-.

"De ese modo se genera lo que de Saussure (1916/1959) llamo la bidireccionalidad del signo, expresión que quiere decir que la forma concreta del dispositivo de comunicación es convencional o compartida por los usuarios, en el sentido de que todos están enterados de que todos saben cómo comprender y producir esos dispositivos con fines específicos de comunicación (...) Así, las convenciones lingüísticas codifican fundamentalmente los recursos que individuos anteriores de la comunidad han coincidido en usar a fin de manipular la atención y la imaginación de otros de diversas maneras específicas".⁵⁶⁶

No obstante, como ya dijimos, la palabra es evocativa, pero no simbólica. El significado de una palabra reside en un lugar donde se mezclan conocimientos y experiencias. No podemos diseccionar una palabra con el fin de encontrar en ella su significado. Estos es, el lenguaje puede manejar la verdad, pero no decirla:

"Sigo pensando que las palabras tienen un significado preciso y las frases tienen el sentido que resulta de combinar las palabras. "la manzana está encima de la mesa" tienen significado de que hay una manzana encima de la mesa. Así es, y me temo que así será. La visión ingenua corre por mis venas, como la idea de que el sol asoma por el este y se desliza por el cielo. (...) El lenguaje no puede reescribir hechos (...) Y sin embargo, a pesar de que no pueda decir nada verdadero o falso, mi conocimiento es verdadero o falso, y el lenguaje puede manipularlo. Por eso es posible que consiga encontrarme con un amigo en un lugar y en una hora precisos." ⁵⁶⁷

Por otro lado, el signo también "pierde su poder" ante la presencia física del receptor. El

565 Tomasello, M.;(2013), op. Cit. p. 80.

566 Ibíd., p. 81-82.

567 Vilarroya, O. (2002); op. cit. p. 255.

“otro”, desde su verdad y experiencia, también desde su demanda, puede hacer cambiar el uso y el sentido de las convenciones y de los códigos.

“(El rostro del otro...) logra destronar y cuestionar el poder nominativo y acusativo, al poner en marcha un sentido que se sitúa fuera del ser sustancial.”⁵⁶⁸

Antes de finalizar, cabe que nos hagamos una pregunta sobre los signos y la gramática: “¿son universales? La universalidad de la comunicación humana, el hecho de que diversos grupos humanos sean semejantes en cuanto a aptitudes cognitivas, sociocognitivas, comunicativas, vocales y auditivas, es un fenómeno lleno de interrogantes, de hecho, en todos los grupos humanos hayamos universales, pero también diversidad expresiva. ¿Cómo podemos explicar el proceso que se dio hasta llegar a los lenguajes vocales actuales? Sin duda, para explicar los procesos de convención y construcción lingüística es necesario que intervengan - a modo de “mano invisible” - tanto factores psicológicos, biológicos, como sociales. Sólo así debería ser entendida la evolución.

“En los textos modernos sobre ciencias cognitivas hay una ambigüedad de importancia acerca de que queremos decir cuando usamos los términos "gramática" o "sintaxis". (...) La gramática presuponen por lo menos comunicación intencional y, además, los mecanismos y las construcciones gramaticales estructuran enunciados constituidos por varias unidades de manera que adquieren significado funcional. (...; Estas...) son productos histórico-culturales creados por determinados grupos culturales para satisfacer sus necesidades de comunicación. Los universales del lenguaje son producto de los rasgos comunes del material social, cognitivo, vocal y auditivo que hace posible el proceso de convencionalización y a la vez lo restringe. Con el mismo espíritu que Bates (1979), diremos que hay universales del lenguaje porque en todas partes del mundo los seres humanos tienen que emprender actividades comunicativas similares y cuentan con herramientas cognitivas y sociales también semejantes para llevarlas a cabo (...) Si preguntamos de dónde proviene la gramática, la respuesta es una: de muchos lugares distintos.”⁵⁶⁹

* * *

Así, vemos en estos tres fundamentos de la comunicación, tres estructuras análogas a la comunicación audivisual. Triple “esencia” de la comunicación y del audiovisual: señalar, significar y simbolizar; o lo que es lo mismo: cine documental, cine industrial y cine de autor.

568 Navarro, Olivia; (2008); op. cit. pp. 177-194.

569 Tomasello, M. (2013), op. Cit. p.226. (Bates, E.; The emergence of symbols: cognition and communication in infancy, Nueva York, Academic Press, 1979).

El cine documental (señalar):

El acto de señalar es el origen del lenguaje, tanto verbal como audiovisual. Del mismo modo que la imagen documental es el origen del cine. La imagen de no-ficción es una imagen deíctica, con ella expresamos una primitiva concepción de mirar el mundo, una intencionalidad que va “a las cosas mismas” como primer problema de esa relación.

El cine industrial (significar):

El acto de significar expresa la constitución de un lenguaje. Del mismo modo el lenguaje audiovisual se establece por códigos y convenciones: temporales (elipse, acción lineal, flas-back, flash-forward, acciones en paralelo,...), en el encuadre (dentro y fuera de campo, escala de planos,...), en las posiciones de cámara (horizontal, picado, contrapicado, cámara subjetiva,...), en los movimientos de cámara (panorámica, travelling, steady-cam), en la iluminación (intensidad, contraste, dirección,...), etc.; cada código con sus funciones expresivas (descriptivas, dramáticas, narrativas, rítmicas,...).

El cine com arte / “de autor” (simbolizar):

*"Lo fílmico es, en el filme, lo que no puede ser descrito, es la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza allí donde termina el lenguaje y el metalenguaje articulado."*⁵⁷⁰

El acto de simbolizar “reaparece” (pues es la expresión de un universo simbólico previo) como una síntesis entre señalar y codificar (como terceridad), cerrando el círculo de la comunicación. La imagen audiovisual que genera el “cine de autor” es síntesis entre la “señal” que originó la comunicación audiovisual, la imagen documental, y el “signo” que lo convirtió en lenguaje, el cine industrial. Una síntesis que como tal no es ni una, ni la otra; si no algo distinto, quizá el “realismo psicológico” que reclamaba Truffaut a los guionistas⁵⁷¹, pero también una expresión lúdica que juega con la comunicación, explorando nuevas parcelas de la experiencia humana. El cine como expresión estética, la imagen audiovisual como posibilidad artística, como símbolo, como un “vacío” abierto a todas las posibilidades.

De este modo, pensamos en una nueva forma de análisis y valoración de las películas. Si en

570 Barthes, R.; "El tercer sentido" en Cahiers du cinéma, nº 222, julio 1970; citado en Aumont, Bergala, Marie, Vernet; Estética del cine, ed. Paidós, Barcelona, 1996; p. 217.

571 Truffaut; "Una cierta tendencia del cine francés" (1954), en Romaguera, J y Homero A.; Textos y manifiestos del cine (1998); op. cit. p. 226.

la esencia de algo se halla su “pureza”, su “perfección”; y la esencia del cine se expresa en esta tríada: ¿qué nivel de equilibrio muestra un film? ¿Cómo señala, significa y simboliza? ¿qué capacidad tiene un film de señalar, significar y simbolizar?

Pensamos por ejemplo en la capacidad de señalar de Ford en “la diligencia”, cuando dirige la cámara hacia la realidad de esos esplendorosos paisajes desérticos; pero también en su capacidad de simbolizar, cuando eleva la gesta del protagonista a categoría universal, o cuando abre los códigos del travelling al mantener la mirada sobre la diligencia ante el acoso de los indios. También pensamos en Bresson cuando termina una secuencia encuadrando una puerta abierta y en un sólo plano la señala, la significa y la simboliza. O en el cine comercial, como no deja de significar las cosas sin abrir en ellas los significados y sin referirlas de verdad a la realidad que se representa. O como a veces algunos documentales no sólo señalan lo que realmente ocurre sino que logran que lo representado alcance cotas universales de representación, o logran introducir al espectador en la realidad simbólica de esa vivencia. Preguntarnos ante un film... ¿cómo mira?, ¿significa demasiado y simboliza poco? ¿o simboliza en exceso sin significar, lo cuál entorpece la comunicación?

* * *

Como decíamos, para Tomasello, recursos como señalar y, con posterioridad, hacer mímica no nacieron de ningún código preestablecido entre los interactuantes, ni lingüístico ni de ningún otro tipo; son previos a toda codificación, a toda significación. El receptor entiende el referente indicado, en el caso de la señal, aludido, en el caso de la mímica, por la intención social del comunicador gracias a un conjunto de procesos complejos que constituyen el modelo cooperativo de la comunicación humana. Este modelo basa su éxito en un espacio común de intencionalidad compartida, es decir, subjetivo y a la vez social; convirtiendo, así, al “nosotros” en el agente de las intenciones y de las acciones. Participando en estos actos de intencionalidad compartida, las interacciones sociales del emisor y del receptor adquieren cualidades nuevas.⁵⁷²

Por lo tanto, para que una persona consiga orientar la atención o la imaginación de otra hacia algún referente, y para que esta otra persona observe en el referente en cuestión o lo imagine, y a partir de éste pueda inferir lo que la primera persona intenta comunicar, es necesario, más allá de un contexto “presente”, “físico” (como puede ser el hecho de estar en una sala de cine, predispuesto a que tu imaginación sea orientada), un contexto “mental”. Aunque como Dussel y Lévinas le hacen

572 *“La intencionalidad (compartida) presupone en el trasfondo una sensación de fondo de que el otro cumple los requisitos de agente cooperativo (...) Condición que es necesaria para todo comportamiento colectivo y, por consiguiente, para toda conversación”* Searl, J.; “Collective intentions and actions”, en P. Cohen, J. Morgan y M. Pollack (eds.), *Intentions in communication*, Cambridge (MA), MIT Press, 1990, pp. 414-415; Citado en Tomasello, M. (2013), op. Cit. p. 61.

ver, tanto al mundo analítico como al simbólico, que sin el contexto físico, sin el contacto corporal no habría marco imaginario posible. Así, nosotros consideramos que el marco mental es producido por un cruce entre un contexto material y unas capacidades simbólicas. Lo mental es una síntesis que tiene la capacidad de extender y potenciar la dimensión de lo "físico" hasta el infinito. Este contexto "mental" es capaz de romper las fronteras que separan la interioridad de las personas, genera un espacio donde "yo" y el "otro" podemos unirnos (como puede ser el marco de un cuadro o la pantalla del cine, donde se generan imágenes relativas a un mundo compartido).

"A este tipo de contexto intersubjetivo compartido podemos llamarlo, siguiendo a Clark (1996), terreno común o marco atencional conjunto (si queremos subrayar que contestó perceptual compartido). El terreno conceptual común comprende todo lo que ambos interactuantes saben (y saben que los dos saben, etc.), desde meros hechos relativos al mundo y a la manera en que las personas racionales actúan en ciertas circunstancias, hasta qué es lo que resulta notable o interesante para la generalidad de las personas (Levinson, 1995).

El terreno común es imprescindible para que el receptor pueda determinar a qué dirige su atención el comunicador (su intención referencial) y por qué lo hace (su intención social)." ⁵⁷³

Como seres humanos tenemos la capacidad de crear, junto con otros individuos, diversas formas comunes de marco atencional. Esta suerte de pantalla imaginaria, no sólo posibilita que emisor y receptor (autor y público) pueden entenderse e intercambiar ideas complejas, sino que obliga, tanto a emisor como a receptor, a salir de su propia perspectiva egocéntrica acerca de las cosas. Gracias a esta heterogeneidad de terrenos conceptuales comunes y de situaciones de atención conjunta, la lista de signos, códigos y significaciones que comprende el lenguaje tienen una base donde asentarse y desde la cual alcanzar un sentido pleno; dicho de otro modo, sin este marco común el lenguaje (sea escrito, oral, pictórico o audiovisual) – durante décadas, paladín de la comunicación –, perdería todo su potencial: previo al lenguaje la mente necesita una imagen del mundo (corroborando, así, la necesidad de hacer un giro de “lo lingüístico” a “lo imaginario”). Y previo a esta imagen, o paralelamente, una facticidad del mundo, un contacto con su corporalidad, una praxis intersubjetiva.

Esa primera, y precaria, imagen del mundo posibilita, a nuestro entender, el acto intencional de dirigir la mirada y señalar algo para compartirlo, sea como imagen o como realidad. Este acto es un efecto espontáneo de la tendencia natural de los seres humanos a socializarse. A su vez, está

573 Tomasello, M. (2013), op. Cit. p. 62.; Clark, H.; Uses of language, Cambridge University Press; Levinson, S.C.; Interactional biases in human thinking”, en E. Goody (ed.), Social intelligence and interaction, Cambridge University Press, pp. 221-260.

motivación social es connatural a la necesidad biológica por la cooperación. De este modo, la comunicación es una expresión más del esfuerzo natural por la supervivencia. Tanto el emisor como el receptor cooperan entre sí para que el mensaje se transmita eficazmente, esto es, para que se entienda la intención social de la comunicación, o por lo menos que sea comprensible de algún modo. Este impulso cooperativo de comunicar es algo exclusivo de nuestra especie.

"Por ende, es posible postular los tipos generales de móviles comunicativos que son producto de la evolución. De están determinados por la clase defecto que el comunicador intenta suscitar el receptor, efecto que expresamos aquí en términos de intencionalidad compartida tendiente a ayudar a otros y compartir cosas con ellos:

- a) Pedir: quiero que tú hagas algo para ayudarme (un pedido de ayuda o de información);*
- b) Informar: quiero que tuvo se pasa algo porque pienso que te ayudará o te interesará (ofrecimiento de ayuda, que incluye dedicar información);*
- c) Compartir: quiero que tú sientas algo de modo que los dos podamos compartir actitudes / sentimientos (experimentar emociones co actitudes en común con otros).*

*Esos tres móviles comunicativos tan básicos son el fundamento de una cantidad de intenciones sociales virtualmente infinita y desempeñar un papel medular en nuestra explicación ontogenética y filogenética de cómo surgió la comunicación cooperativa humana. "*⁵⁷⁴

Estas son algunas de las características “secretas” que el estudio de Tomasello revela sobre la comunicación humana. Su “modelo cooperativo de la comunicación humana” integra adaptación biológica y situación social, y demuestra que tanto los contenidos complejos que caracterizan a la comunicación humana como las convenciones lingüísticas se basan en realidad en actos tan simples como el señalar o el gesticular – y, posteriormente, el “significar” –; y a una infraestructura psicológica oculta que aporta en ellos un “valor agregado”. El estudio también aporta datos sobre cómo pudieron haber surgido las convenciones comunicativas de los seres humanos (incluso las construcciones gramaticales) a partir de los gestos naturales; y pruebas que demuestran cómo habría sido imposible, evolutivamente hablando,

*"saltar de las vocalizaciones o los gestos de los grandes simios a las convenciones lingüísticas arbitrarias sin pasar por una etapa intermedia de gestos cooperativos no convencionales fundamentados en la acción que portarán naturalmente significado y que pudiera servir como una suerte de cimiento natural para desarrollo posterior"*⁵⁷⁵.

574 Tomasello, M. (2013), op. Cit. p.70-71.

575 *Ibíd.*, p.82.

Fuera de la comunicación humana no hay intención ni atención conjunta, no existe móviles cooperativos que los participantes asuman en reciprocidad, ni convenciones de comunicación. Fuera de las fronteras de la comunicación humana no existe la intencionalidad compartida,

“los individuos intentan simplemente prever o manipular directamente los objetos, las percepciones y las acciones de los otros”⁵⁷⁶.

Las funciones gramaticales y argumentativas también son objeto de estudio en esta investigación. La conclusión es que eso que llamamos "sintaxis" (la formación de unidades superiores a partir de la combinación de elementos simples, como las palabras, los sintagmas y las oraciones) tienen raíces evolutivas muy antiguas, anteriores a la aparición del hombre. Y sólo fueron alcanzando mayor complejidad a medida que fue necesario pasar de una gramática del "pedir" a una gramática del "informar", del "informar" a una del "compartir" y del "compartir" a otra del "narrar". En cada uno de estas gramáticas, en cada uno de estos estados del proceso comunicativo, los mecanismos del imaginario fueron más complejos y sofisticados. Sin embargo, no hay que olvidar que, de alguna manera, buena parte de la historia de la narración humana empezó y transcurrió en la modalidad gestual, en el simple acto de señalar, y evolucionó y se perfeccionó sólo porque los seres humanos compartían una meta común.

Esta meta común, insistimos, es tanto física como mental, pues se presenta tanto en forma de acto como de marco atencional. En este marco, en esta suerte de pantalla imaginaria – producto de la capacidad específicamente humana de generar una imagen que sea común a emisor y receptor – no sólo convergen señales y símbolos, realidad y ficción; en su cruce, la comunicación lingüística convencional, es decir, la codificación del lenguaje, su constitución como gramática, impulsa la condición humana a construir representaciones cognitivas en perspectiva. Esto es, horizontes de comunicación y acción en común.

¿Hay algo innato en todo esto? No podríamos decir hasta qué punto, todo depende del momento en el que se gestó el cruce, el cruce que lo originó. Hemos aprendido que la esencia de algo es su cruce – toda cosa en verdad es un proceso y toda raíz un cruce –. Por definición, las capacidades siempre son innatas, se nace con ellas y posteriormente se perfeccionan; sin embargo, también podríamos reducirlas al momento de un cruce. Por lo que respecta al horizonte, al marco imaginario creado intersubjetivamente, la pregunta no es si es innato, sino si puede ser transmitido de forma previa a la experiencia. Por lo general, los individuos pertenecientes a una cultura "de ciencias" dirán que no, que se transmite culturalmente; es más probable que los que se atrevan a

576 *Ibíd.*, p.85.

sugerir que sí pertenezcan a una cultura "de letras", que afirmen que, de algún modo, ese marco imaginario es heredado como una cara oculta de nuestra naturaleza genética, cuajada de recorridos simbólicos pre-existentes que nos constituyen. No queremos darle más vueltas, en definitiva... ¿innato o aprendido? Lo cierto es que la imaginación epistemológica de cada cultura define lo que somos dependiendo del estado del cruce - del que no debemos olvidarnos - entre lo psíquico y lo biológico, entre lo biológico y lo social, entre lo social y lo psicológico.

En resumen, frente a una cultura de "ciencias" que define los pasos del proceso comunicativo en "señal", "símbolo" y "signo"; este es el orden que hemos propuesto: 1º simbolizar, 2º señalar y 3º significar. Lo que estamos defendiendo es que sólo una capacidad simbólica previa es capaz de generar tanto la señal como el signo – por lo tanto, el símbolo no sólo es anterior al signo, sino también a la señal – ; y que la esencia de algo no "está" en la cosa, sino en el proceso que la constituye; llamémosle "cruce", "intersección" o "eje de coordenadas".

Para rastrear, de manera arqueológica, o "deconstruir" a la manera post-moderna, la construcción de todo lenguaje (sea escrito, oral, pictórico o audiovisual) debemos retroceder de lo más complejo a lo más simple. Ir, por ejemplo, de la argumentación a las construcciones gramaticales, de las construcciones gramaticales a las oraciones simples, de ahí a los sintagmas, y de éstos a las palabras (análogas, según algunos, al plano cinematográfico), pero quizá no tengamos que detenernos aquí si queremos encontrar las unidades mínimas de la comunicación, si seguimos escarbando aún hallaremos las construcciones gestuales complejas, la mímica, y las construcciones gestuales simples, el simple hecho de señalar. Y más allá, en el fondo de todo esto, una imagen borrosa, indefinida, pura vibración generada en el cruce entre mi interioridad y mi exterioridad, en la intersección entre lo psicológico y lo fisiológico; condición necesaria de un marco intencional común, es decir, de la comunicación.

B) El cerebro y lo imaginario:

- 1) Lo imaginario (fuerza imaginal e imagen especular)
- 2) *Natura naturans / natura naturata.*
- 3) Hemisferios e imaginarios (¿un tercer cerebro?)
- 4) Ideología y lateralidad simbólica.

1) Lo imaginario (fuerza imaginal e imagen especular):

*"A grandes rasgos puede afirmarse que la historia del pensamiento ha concebido la imaginación con dos significados distintos, no siempre bien articulados. El pensamiento clásico la relacionó principalmente con la fantasía. El moderno y contemporáneo la asumió con distintos matices como una facultad o actividad racional en la que se articulan la representación en la memoria. La imaginación, en este sentido, tiene la función de volver a presentar lo que una vez estuvo presente y servir de puente entre los datos de la percepción sensible - lo concreto de la experiencia- y el conocimiento -lo abstracto de las ideas-. Desde una comprensión renovada de la imaginación, en la que ambos significado se proponen como complementarios, puede afirmarse que en ella se encuentra el quicio de la adaptación necesaria para salir del entumecimiento. La imaginación ordena y da proporción tanto a los datos de la realidad exterior, como al modo personal en que estos datos afectan al propio sujeto. Reconstruye a partir de estos una síntesis individual (una imagen) que la inteligencia comprende. Al destacar la plasticidad, la adaptación de la imaginación a las circunstancias concretas, cabe lograr con ella una articulación razonable de las sensaciones, en especial de las producidas por las tecnologías, que siendo semejantes a las que producen contacto con el entorno natural, pueden no tener el mismo significado."*⁵⁷⁷

La imaginación es nuestra capacidad para formar imágenes. Según Lacan, lo imaginario es el conjunto o el todo especular de esas imágenes formadas. Según Castoriadis, también ha de entenderse como la capacidad imaginal de formarlas. Así, nosotros entenderemos lo imaginario como lo productor (*natura naturans*) y lo producido (*natura naturata*). Castoriadis (1922-1997) es un filósofo que nos sirve de puente entre el psicoanálisis y la sociología (y de ahí al cine como fenómeno cultural). Él fue el "inventor" de un concepto que efectivamente navega entre dos aguas, "imaginario social". Un concepto, por cierto, muy manido y tergiversado desde su concepción originaria. Para Castoriadis, el imaginario social es un modo de interpretar el mundo, una visión ontológica vinculada a distintos procesos culturales. También lo entiende como "productor" y "producido", pero no lo designa con la nomenclatura spinozista "*naturans* / *natura*", más propia del terreno metafísico, él utiliza los términos "imaginario instituyente" e "imaginario instituido", más propios del ámbito social.

Así, una de las características fundamentales de "lo imaginario" (pues vamos a denominarlo así, entendido como un espacio donde se cruzan lo simbólico y lo social) es su mutabilidad, la naturaleza cambiante del poder creador del imaginario, su radical indeterminación (es "*naturans*",

⁵⁷⁷ Torregrosa Puig, M. (Coord); Imaginar la realidad (2010); op. cit. pp. 33-34 ("la imaginación, el ojo del alma").

causa causante no causada, productor sin ser producido). Esta característica es atemporal, pertenece tanto a la antigüedad, al clasicismo como a la modernidad.

Castoriadis afirma que de Platón a Marx, el pensamiento político se ha presentado como la aplicación de una teoría de la esencia de la sociedad y de la historia, fundada sobre una ontología identitaria, según la cual “ser” ha significado siempre ser determinado, ocultando el ser propio de lo social-histórico como imaginario radical, como Caos, como Abismo, como Sin-Fondo, como indeterminación.

Con su definición de lo imaginario, Castoriadis pretende comprender el porqué de nuestras acciones, el significado de lo que hacemos o no podemos dejar de hacer. De modo similar a los arquetipos empleados por Jung, o a los modelos cognitivos descritos por la neuropsicología.

Castoriadis critica que Freud de una visión del ser humano como si fuera un animal, cuando su capacidad imaginativa (que nosotros hemos vinculado a una supra-consciencia) le hace distinguirse entre el reino animal. Por ello, hace una distinción entre “humano-animal” y “imaginario lacan vs. imaginario”

“Pienso que la imaginación radical es lo que distingue el psiquismo humano del psiquismo animal. ¿a qué se debe el que la psique sea capaz de producir esas representaciones, esos fantasmas que no derivan de la percepción? (...) En el psiquismo humano hay un flujo, una facultad espontánea de representación que no está sujeta a un fin predeterminado. (...).

La pulsión, según Freud, tiene su origen en lo somático pero, para poder actuar sobre la psique, es necesario que “hable el lenguaje” de la psique, que encuentre una traducción en el plano psíquico. (...). En el ser humano no existe conexión predeterminada o relación necesaria entre la pulsión y su representante psíquico. (...) La representación sexual (instintiva) en un animal es funcional, es parte del proceso reproductivo (...) El rasgo definitorio del psiquismo humano (...es...) su no funcionalidad: lo imaginado, lo representado -tanto en el nivel consciente como en el inconsciente- no está determinado por una funcionalidad biológica. (...) Y esta desconexión entre el placer de representación y el placer de órgano no es posible más que en el ser humano.

Si denomino “radical” a esta imaginación, es porque la creación de representaciones, de afectos y de deseos por la imaginación humana está condicionada pero jamás predeterminada. Aquí no hay motor externo alguno, la imaginación humana es una capacidad espontánea creadora del fantasma, de las representaciones, de los afectos correspondientes. Y esta es la razón por la que están desfuncionalizados. ¿En qué consiste la funcionalidad biológica del fervor religioso? No comprenderemos nada de la psique si no reconocemos la presencia esencial en ella de la imaginación radical, esa capacidad espontánea y creadora, no funcional,

que corresponde al hecho de que el placer de representación está por encima del placer de órgano.”⁵⁷⁸

La imaginación radical se manifiesta tanto en lo inconsciente como en lo consciente. De modo que lo imaginario, como la vida, no está condenado a ser una repetición o un reflejo, como ocurre en la teoría lacaniana.

*“El inconsciente es una de las realizaciones de la imaginación radical, y para nosotros, psicoanalistas, es sin duda la más importante. (...sin embargo...) El hecho de que seamos capaces de tener ideas nuevas, o de aceptar ideas nuevas procedentes de otros, significa que existe una capacidad de representación, incluso en el nivel consciente. De modo que la vida consciente no está condenada a la simple repetición”*⁵⁷⁹

Lo inconsciente y las Ciencias Humanas:

Sería interesante recordar la reflexión que hace Foucault sobre lo inconsciente y el psicoanálisis.

*“El hacer hablar a través de la conciencia al discurso del inconsciente, el psicoanálisis avanza en la dirección de esta región fundamental en la que se establecen las relaciones entre la representación y la finitud.”*⁵⁸⁰

La conciencia es la encargada de representar lo inconsciente. Mientras que lo inconsciente es la condición de posibilidad de la representación. Pero según las Ciencias Humanas, lo inconsciente es algo secundario.

“No hay que suponer que la gestión freudiana es la componente de una interpretación del sentido y de una dinámica de la resistencia o de la barrera; (...) Es decir que, a diferencia de las ciencias humanas que, a la vez que desandan el camino de lo inconsciente, permanecen siempre en el espacio de lo representable, el psicoanálisis avanza para franquear de un solo paso la representación, desbordarla por un lado de la finitud y hacer surgir así, allí donde se esperaban las funciones portadoras de sus normas, los conflictos cargados de reglas y las

578 “De nuevo sobre la psique y la sociedad” en “Castoriadis, C.; Figuras de lo pensable, Ed. Frónesis. Cátedra Universitat de València, Madrid, 1999”, pp. 232-234

579 Ibid., p. 235

580 Foucault (1968); op. cit. p. 362. (“psicoanálisis, etnología”)

significaciones que forman sistema, el hecho desnudo de que pudiera haber un sistema (así, pues, significación), regla (en consecuencia, oposición), norma (por tanto, función). (...) dibujándose las tres figuras por las que la vida, con sus funciones y sus normas, viene a fundarse en la repetición muda de la Muerte, los conflictos y las reglas, en la apertura desatada del Deseo, las significaciones y los sistemas en un lenguaje que es, al mismo tiempo, Ley. Se sabe cómo han llamado los psicólogos y los filósofos a todo esto: mitología freudiana.”⁵⁸¹

Ante la prerrogativa de las Ciencias Humanas, Foucault se hace la siguiente pregunta, ¿son “reales” los “topos” del psicoanálisis? Lo que ocurre es que las ciencias humanas son un saber que se aloja en la representación, y por lo tanto, no entienden, no pueden pensar cómo algo exterior a la representación (es decir, no representable) puede definir la representación.

“Pero cuando se sigue, en su paso, el movimiento del psicoanálisis, o cuando se recorre el espacio epistemológico en su conjunto, se ve bien que esas figuras —imaginarias sin duda para una mirada miope— son las formas mismas de la finitud, tal como es analizada en el pensamiento moderno.”

Es decir, en su pensamiento, Freud no puede eludir la estructura que lo constituye. Le pondrá otros nombres y los destinará a otros usos, pero seguirá trabajando con los ejes de la “episteme” moderna. Esto es, reales o no, encajan con las “coordenadas” de la episteme moderna (por lo tanto, aunque no sean “científicas”, son “dignas” de positividad, y por ello pertenece al discurso de las CC Humanas).

Episteme clásica (basada en la representación)	Episteme moderna (basada en la finitud)	
consciencia	CONSCIENTE	INCONSCIENTE
Conocido y nombrable (a través de signos)	Conocido y nombrable (a través de conceptos y categorías)	Desconocido e innombrable (no representable)
Funciones	Normas	Muerte (thanatos)
Conflictos	Reglas	Deseo (eros)
significaciones	Sistemas	Ley (nomos)

Así, Foucault establece el “orden de la mutación”⁵⁸² (de la epistema clásica a la moderna) de la siguiente manera: muerte (= la repetición empírico-trascendental), Deseo (=lo impensado), Ley-

⁵⁸¹ Ibid., p. 365

⁵⁸² Recordemos que el título originario que pensó Foucault para “Las palabras y las cosas” era “El orden del discurso”.

lenguaje (=el origen). Recordemos que no es un saber empírico, sino su posibilidad.

*“Es muy cierto que nunca ni esta Muerte, ni este Deseo, ni esta Ley pueden encontrarse en el interior del saber que recorre en su positividad el dominio empírico del hombre; pero la razón de ello es que designan las condiciones de posibilidad de todo saber sobre el hombre.”*⁵⁸³

La imaginación y la cultura:

Tanto Foucault como Castoriadis, a pesar de pertenecer a escuelas distintas – la “diferencia” el primero, el “freudomarxismo”, y por tanto la continuación de la idea de “identidad del Ser”, el segundo –, denuncian el giro empirista que tomaron las humanidades en su pretensión de querer ser “científicas”, y la consecuente definición instrumentalizada de la razón, y ensalzan las virtudes del pensamiento simbólico-metafórico. Tanto lo cualitativo como lo cuantitativo pertenecen al universo humano, escindirlas es escindirlo. Por ejemplo, las ciencias sociales han rechazado los fenómenos simbólicos por no ser empíricos, pero resulta que así han suprimido de su ámbito de estudio la misma posibilidad del cambio social. Puede que sólo los resultados de los actos sean empíricos, pero es inconcebible comprender un acto si no se atiende a la intencionalidad que lo provocó, esto es, que lo puso en movimiento.

Paradójicamente, la modernidad, a pesar de ser el período histórico donde la creación y difusión de imágenes ha proliferado, es profundamente iconoclasta. ¿Cómo es posible? Porque tras tal difusión se escondía mayoritariamente una intencionalidad comercial; tales imágenes, por ser en su mayoría producidas por el pensamiento lógico, analítico y funcional, carecen de un sentido más allá del pragmatismo, carecen de espíritu y riqueza simbólica, carecen de libertad.

La imaginación y su capacidad simbólica, no es un componente residual de la actividad psíquica sólo “usada/desarrollada” por artistas y poetas, antes bien, representa para el ser humano una caja de herramientas insondable para resolver siempre los problemas nuevos.

Pero, ¿qué es la imaginación? No puede explicarse en términos científicos, explicarla es anularla. Si el objetivo de las humanidades alguna vez fue “salvar” al hombre, a la mujer, debería evitar, sino la intrusión, por lo menos la colonización de su aparato metódico por parte de disciplinas funcionalistas, biologicistas o conductistas. Es cierto que las ciencias modernas son cada vez más complejas, pero la especialización en terrenos acotados no es la solución para explicar la complejidad humana. Es necesaria una teoría holista, que estudie lo humano como un gran

583 *Ibíd.*, p. 366

organismo vivo, pero no desde un funcionalismo biologicista, sino como un organismo consciente, esto es psíquico, simbólico, milenario.

*“Contrariamente a las falsedades funcionalistas, antes que todo –y porque tenemos esa facultad admirable que es la imaginación- somos homo symbolicus, porque somos capaces de ir más allá del mundo tangible, más allá de las informaciones que nos transmiten nuestros sentidos y de todas las experiencias que podemos efectuar a partir de tales informaciones. Y para incursionar en el universo de lo intangible, observamos que la imaginación es entonces una facultad creativa, perfectamente nómada, aunque de ningún modo en oposición automática con la razón; muy por el contrario, es probablemente su complemento más eficaz.”*⁵⁸⁴

Nadie sabe de qué es capaz un cuerpo, decía Spinoza; nadie sabe de qué es capaz la imaginación. Como dice Jung, lo inconsciente siempre estará ahí, preparado para que se active un arquetipo, un patrón de comportamiento milenario (¡tan viejos somos!), que equilibre la situación y la psique.

La imaginación como “fuerza” transformadora:

Castoriadis critica la devaluación que sufre lo imaginario desde el ámbito académico, donde es señalado con desprecio por su “falta” de rigor. “Lo imaginario”, la capacidad imaginativa, no consiste en resolver los problemas por la vía de la fantasía, sino en la capacidad fantasiosa de resolver problemas; tener una imagen de un problema es tenerlo casi solucionado. De ahí la importancia que adquiere la superestructura marxista en el pensamiento de este autor, pues en la imagen que ella produce está el germen de las actuaciones que cambiarán la historia.

*“Si bien para Marx y el marxismo posterior, los cambios en la técnica y en la infraestructura productiva han sido los motores que han movilizado otros “motores” como las luchas de clases que han producido verdaderas conmociones sociales, a juicio de Castoriadis, tales conmociones –desde la rebelión de los esclavos en Roma hasta las grandes revoluciones americana y europeas- han estado siempre condicionadas por conmociones de la representación imaginaria global del mundo (y de la naturaleza y de los fines del saber mismo), la última de las cuales, la revolución capitalista, acaecida en Occidente hace unos pocos siglos, ha creado una representación imaginaria particular, según la cual el mundo aparece como res extensa, como ente, objeto de dominio, control y posesión.”*⁵⁸⁵

584 Baeza, M.A. (2011); op. cit. p. 13.

585 Beriain, J.: “El imaginario social moderno: politeísmo y modernidades múltiples”, Universidad Pública de Navarra.

La imaginación, su indeterminación, también es un atributo del “Ser”. Que se traduce, más exactamente, en una capacidad instituyente llevada a la dimensión de lo social en cuanto posibilidad de escapar al determinismo material e instaurar sus propias condiciones de existencia social.⁵⁸⁶ El *imaginario social* es el motor que posibilita que las representaciones sociales sean encarnadas en sus instituciones. Tanto las características y los sentidos de “poder”, “libertad” y “justicia”, lo “privado”, lo “personal” y lo “público”, son obra humana, obra de la imaginación radical, que hace surgir la autonomía en el seno dominante de las heteronomías.

“¿Cómo se puede resolver la contradicción según la cual: si el sujeto cognoscente se encuentra atrapado en la red de leyes de su objeto, ningún discurso es posible sobre ese saber; si no lo está, nada puede conocer? Por el concepto de creación. El sujeto está atrapado en las determinaciones del objeto, pero crea nuevas. La relación sujeto-objeto debe ser a la vez libre y necesaria y la síntesis de la libertad y de la necesidad es precisamente la creación-, momento de libertad, en tanto que la creación se desprende del dato (momento negativo), momento de la necesidad, que su producto es una nueva necesidad. Se puede también llamar producción a esta creación”⁵⁸⁷

Lo imaginario como “motor” (Castoriadis) vs. Lo imaginario como “espejo” (Lacán):

Es conocida la distinción lacaniana entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. Lo real es aquello existente, pero que no es imaginable ni simbolizable; no se puede representar. Lo simbólico (efecto) se deriva del lenguaje (causa), esto es, del orden especular de la Ley paterna; de este modo, lo simbólico pierde su poder y queda reducido al “símbolo falo”. Lo imaginario, por su parte, sería la dimensión no-lingüística de la psique, pero también, según la teoría especular, la “dimensión del engaño”, de la sugestión hipnótica, de las ilusiones ópticas, aquella por la que el “yo” se configura mediante una imagen externa, heterónoma; en términos junguianos, sería la dimensión de la posesión, por eso no la negamos. Sin embargo, mientras en Jung sólo es una parte de un ciclo más amplio, en Lacan, la concepción especular, coloniza toda la definición de lo imaginario.

Castoriadis, por su parte, ve en la teoría lacaniana de lo imaginario una reducción funcionalista. La reducción lacaniana de lo imaginario a lo especular es igual que la reducción formalista que hace de lo simbólico a una combinación de significantes.

Revista anthropos: Huellas del conocimiento, ISSN 1137-3636, N° 198, 2003 (Ejemplar dedicado a: Cornelius Castoriadis), págs. 54-78. www.unavarra.es/puresoc/pdfs/c_lecciones/0-Beriain-imaginario.pdf

586 Baeza, M.A.; (2001); op. cit.

587 Castoriadis, citado en Baeza, M.A.; (2001); op. cit.

*“La concepción lacaniana de la imaginación es irrisoria. Lo imaginario, para el lacanismo, es lo especular, es decir, lo que puede verse en el espejo. “La imagen en el espejo es imaginaria, no es real”. Esto es muy pobre, es un reduccionismo vulgar (...) Es también lo que permite a los lacanianos pasar por alto toda una serie de aspectos fundamentales del ser humano. Pasar por alto por ejemplo la creatividad del ser humano individual, así como la creatividad en el plano social-histórico. Desde el momento en que la imaginación queda reducida a lo imaginario entendido como reflejo en un espejo, lo imaginario no puede sino repetir-reflejar lo que es. Tenemos aquí la concepción más pobre de la imaginación en la historia de la filosofía y de la psicología, pues, de ser así, ¿cómo y de dónde puede surgir algo nuevo? Imposible. En el sistema lacaniano, lo nuevo – en el sentido radical del término- ha “prescrito”, para utilizar su terminología”.*⁵⁸⁸

Para Castoriadis, lo imaginario no es lo “especular”, *imagen de...*, imagen reflejada o reflejo. Lo imaginario no acontece a partir de la imagen en el espejo o en la mirada del otro. Más bien, el “espejo” mismo y su posibilidad, y el otro como espejo, son obras de lo imaginario, que es creación *ex nihilo*. No es “imagen de”, es creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de “alguna cosa”. Lo que llamamos “realidad” y “racionalidad” son obras suyas.⁵⁸⁹ Por lo tanto, pilares de la comunicación como, señalar, significar y simbolizar son también obra, creación de lo imaginario; *natura naturans*, causa creadora y no creada.

*“La imaginación radical está también en la base de otra capacidad extraordinaria del ser humano: el simbolismo. Gracias a la imaginación radical el ser humano puede ver una cosa en otra distinta. Éste es el “quid por quo”: tomar una cosa por otra; ver escrita la palabra “perro” y tener la representación de un perro (...) Contrariamente a lo que sucede en el ámbito animal, donde solamente hay señales ligadas rígidamente a un objeto -por ejemplo, el olor de un animal de rapiña, en el ser humano no sólo hay señales, hay sobre todo símbolos. Y esto es lo que sirve de base al lenguaje, lo que lo posibilita”*⁵⁹⁰

Lo imaginario y lo simbólico se necesitan mutuamente;

Toda imagen tiene una función simbólica. Las tribus o grupos sociales crean símbolos a partir de acontecimientos empíricos. De hecho, símbolo = idea/imagen + cosa.

Las funciones simbólicas son (x2):

⁵⁸⁸ “De nuevo sobre la psique y la sociedad” en “Castoriadis, C.; Figuras de lo pensable (1999); op. cit. p. 235.

⁵⁸⁹ Beriain, J.:(2003); op. cit.

⁵⁹⁰ Castoriadis, C.:(1999) op. cit. p. 234.

- MOSTRAR (cualidad inmanente; hacer accesible a la sensibilidad),
- CONNOTAR (cualidad trascendente; remitir el pensamiento hacia otra imagen.)

De tal modo que: Signo = significante + significado // símbolo = muestra + connota. Esta otra imagen (alteridad imaginal) no puede presentarse en cuanto tal, es decir, precisa del concurso imprescindible del símbolo.

“Lo imaginario debe utilizar lo simbólico, no sólo para “expresarse”, lo cual es evidente, sino para “existir”, para pasar de lo virtual a cualquier otra cosa más.”

Lo simbólico y lo imaginario van unidos. Sin lo imaginario, el símbolo no podría remitir a nada, sería un “flatus vocis”. Lo imaginario es lo que aporta el sentido al símbolo. Lo imaginario es lo que posibilita que el pensamiento vaya de una a otra imagen. Lo imaginario es (de nuevo el cuadrilátero antropológico):

1. Metafísica: “lugar” donde se “posan” las imágenes.
2. Ética: “portador” de sentido de las imágenes.⁵⁹¹
3. Epistemología: “puente” entre “imágenes”, entre pensamientos.
4. Estética: “taller” de creación de imágenes.

En definitiva, lo imaginario es la “fuerza” imaginal del símbolo. Lo imaginario es lo común al “ser humano”, por ello hace posible que el símbolo sea compartido de forma social y colectiva. Toda cosmovisión, paradigma, cultura, filosofía, “episteme”, religión, conjetura, opinión, etc. se basa en un imaginario. Estos cuatro elementos toman lugar en la representación, que los sintetiza y expone.

Ahora bien, ¿cuál es la relación entre lo imaginario y el pensamiento? A respuesta: lo imaginario es, antes que el lenguaje, la forma primordial del pensamiento; es decir, el lugar primordial donde los mecanismos generados por los hemisferios cerebrales toman (su primera) forma.

⁵⁹¹ Castoriadis (*La institución imaginaria de la sociedad* (IIS), Vol. 1, 222) se sirve de un texto del Hegel de la *Jenenser Realphilosophie* (1805-1806) para ejemplificar la relación entre lo simbólico y lo imaginario: “*El hombre es esa noche, esa nada vacía que lo contiene todo en su simplicidad; riqueza de un número infinito de representaciones, de imágenes, de las que ninguna aflora precisamente a su espíritu o que no están siempre presentes. Es la noche, la interioridad de la naturaleza lo que existe aquí: el Yo puro. En representaciones fantásticas, es de noche por todo lo que está alrededor; aquí surge entonces una cabeza ensangrentada, allá otra figura blanca, y desaparecen con la misma brusquedad. Es esa noche la que se percibe cuando se mira a un hombre a los ojos; una noche que se hace terrible; es la noche del mundo a la que entonces nos enfrentamos. El poder de sacar de esa noche las imágenes o de dejarlas que vuelvan a caer en ella (eso es) el hecho de ponerse a sí mismo, la consciencia interior, la acción, la escisión*”. Citado en Beriain, J.: “El imaginario social moderno: politeísmo y modernidades múltiples”(2003); op. cit.

2) *Natura naturans / natura naturata:*

Para Castoriadis, la sociedad no es una estructura, sino un magma. De esta manera vemos un acercamiento a las reflexiones post-estructuralistas de Foucault; ambos van a pensar la identidad y la diferencia desde la inmanencia. Incluso diríase que Castoriadis también podría entender la sociedad como un efecto de superficie.

““La sociedad no es un conjunto, ni un sistema o jerarquía de conjuntos (o de estructuras). La sociedad es magma y magma de magmas” (...) La institución sociedad está hecha de múltiples instituciones particulares, no siempre compatibles entre ellas. Tal urdimbre de instituciones son, tienen existencia social, por encarnar ese magma de significaciones imaginarias sociales.”⁵⁹²

Y es que, de alguna manera, lo que nos están intentando decir Foucault y Castoriadis es que la imaginación es el motor subversivo de la historia. Es una herramienta de transformación social. La imaginación, cuando no imita, siempre es inconformista. Lo subversivo es la chispa que enciende lo imaginario hacia el cambio, hacia la descolonización, hacia la liberación. La toma de conciencia de las cosas, la sensibilidad especial para sentirse afectado por la realidad, el contacto no mediado (autónomo) con la vida. El imaginario también puede ser “repetitivo” si le falta el contacto con la realidad que encienda la chispa subversiva. Sin el elemento subversivo, el imaginario no introduce cambios. Si por él fuera, su capacidad creativa siempre claudicaría ante el sistema, ante lo establecido, lo heterónomo. A mayor grado de subversión mayor cambio en la historia. El elemento subversivo es lo que diferencia a la imaginación artística de la imaginación “publicitaria” (publicidad, diseño,...); el cine-arte del cine-espectáculo. Por ello “imaginación” no es necesariamente sinónimo de subversión, pero sólo cuando imaginación = subversión, lo imaginario es capaz de cambiar la historia⁵⁹³. De ahí la distinción entre:

- *Natura naturans*: genera nuevas formas de pensamiento.
- *Natura naturata*: repite procesos de pensamiento establecidos.

Por lo tanto, consideramos, con Castoriadis, que podemos hablar de “imaginario” en dos sentidos: instituyente e instituido.

⁵⁹² Castoriadis, “la institución imaginaria de la sociedad” IIS, Vol. 2, 106 y 288, citado en Castoriadis, citado en Baeza, M.A.; (2001); op. cit.

⁵⁹³ Creemos que inconscientemente lo llama “imaginario radical”, no sólo por su cualidad de “puro” (a la manera kantiana), sino porque ve implícita en él una naturaleza subversiva, que nosotros hemos querido diferenciar.

- El imaginario instituyente: es lo que crea sentidos en las cosas; desde una perspectiva crítica, intentas ver el mundo desde un imaginario autónomo (*natura naturans*).
- El imaginario instituido: es lo que da sentido a las cosas; ver el mundo a través de un imaginario heterónimo (*natura naturata*)

La distinción “*natura naturans* / *natura naturata*” proviene de Spinoza, y aún antes está presente de algún modo en el pensamiento simbólico renacentista, en Giordano Bruno y su consideración de la naturaleza y del cosmos como un gran organismo vivo, y su identificación de la divinidad con la naturaleza: Dios es el creador (*natura naturans*), pero inmanentemente también es en lo creado (*natura naturata*). Así, Spinoza se refiere a “*Natura naturans*”, como substancia y causa, y a “*Natura naturata*”, como efecto y modo. Distinción que la fenomenología de Merleau-Ponty también recupera para su particular panteísmo inmanente. Del mismo modo, podríamos afirmar que la misma estrategia del pensamiento subyace en Castoriadis.

- A) Sociedad como magma: el fundamento de la sociedad, *natura naturans*, imaginario instituyente, caos primigenio, la diferencia (post-estructuralismo), múltiples instituciones particulares autónomas.
- B) Sociedad como institución imaginaria: la “determinación” provisional de la sociedad, efecto de superficie, *natura naturata*, imaginario instituido, la unidad ficticia, la institución heterónoma (y en ocasiones dominante⁵⁹⁴).

Esta cualidad de lo imaginario, este extraño pensamiento, también lo encontramos en el “Tao te King”, donde el sentido (ese que es anterior a Dios), podría bien entenderse como “*natura naturans*”:

*“El sentido está en todas las cosas, pero no es una cosa. Su manera de manifestarse es, por lo tanto un, esencialmente cualitativa. Como ejemplo analógico nos puede servir el conocido concepto de la ley de la naturaleza. La ley de la naturaleza se manifiesta en todos los fenómenos sin ser una cosa que intervenga desde fuera en el desarrollo de los acontecimientos. Del mismo modo, el “sentido” de Lao Tsé está presente en todo lo que ocurre, puede estar a la derecha agua izquierda, pero nunca se agota en ningún acontecimiento. Este no-agotarse o, como dice Lao Tsé, este “No-colmarse”, es la cualidad que lo eleva infinitamente por encima de todas las cosas, sin que tal superioridad llegue a exteriorizar se de alguna manera en ningún momento.”*⁵⁹⁵

594 Seguimos la distinción que hace A. Gramsci entre régimen hegemónico (instituido) y dominante (por la fuerza).

595 Lao Tse; Tao te king (2004); op. cit. p. 37-38 (de la introducción de R. Wilhelm)

Lo imaginario y el cruce con lo social:

Lo imaginario, entendido desde su naturaleza instituyente, como “*natura naturans*” es algo paradójico: ¿cómo es posible que algo sin reglas genere reglas? Es inexplicable, Castoriadis también lo plantea como un misterio, como algo irresoluble. Sólo puede hacerse una imagen de ello como pregunta, como paradoja. Lleva a cabo una respuesta aproximada al pensar lo imaginario como “autoalteración”, como “autogénesis”; esto es, como causa inicial pero que deviene en continua metamorfosis debido a los condicionantes históricos.

*“A través de la representación se presenta la imaginación radical. El flujo representativo es, se hace, como autoalteración, emergencia incesante de otro en y por la posición de imágenes y figuras, puesta en imágenes que desarrolla, da existencia o actualiza, constantemente, lo que aparece al análisis reflexivo retrospectivamente como sus condiciones de posibilidad preexistentes: temporalización, espacialización, diferenciación, alteración.”*⁵⁹⁶

De tal modo que la institución de la sociedad es el resultado de la materialización del imaginario y imagenización de la materia. Toda cultura es lo que es en la medida que materializa un magma de significaciones imaginarias sociales, que a su vez fundamenta la existencia de los miembros que la configuran.

Representar lo imaginario es materializarlo, hacerlo empírico. Sólo desde lo racional y lo identitario lo imaginario se nos presenta como imagen. No obstante, lo imaginario es irreducible a las “condiciones instrumentales” de la materia, pues es la condición incondicionada de tales “condiciones”. La sociedad, como el imaginario, es un constante magma que no se deja reducir a relaciones causa-efecto.

Inconsciente, cosas e imágenes (¿qué relación guardan los arquetipos con lo imaginario?):

“La autoalteración perpetua de la sociedad es su ser mismo, que se manifiesta por la posición de formas-figuras relativamente fijas y estables y por el estallido de estas formas-figuras que jamás pueden ser otra cosa que oposición y creación de otras formas-figuras. Por tanto, nunca debemos pensar que las significaciones imaginarias son dadas “ab origine”, “in hilo tempore”, por Dios o por la naturaleza o por el rey, y que permanecen inmutables

596 Beriaín, J.: (2003); op. cit.

determinando el curso de lo social-histórico desde fuera; es más bien lo social-histórico como auto-alteración, como devenir, como cambio, el que engendra todo el proceso de metamorfosis, de historicidad, de las significaciones imaginarias sociales.”⁵⁹⁷

He aquí una de las respuestas que estábamos esperando. La verticalidad espiritual de los arquetipos junguianos se cruza con la horizontalidad de las circunstancias histórico-sociales de la materia, que hace posible el “estallido” o “despertar” de los primeros. Tal dialéctica propicia un cambio continuo, la metamorfosis adaptativa y evolutiva de la consciencia, la cultura y sus productos. Los arquetipos son “formas vacías” que se adaptan a los contenidos y representaciones socio-culturales de una época. Lo que está dado “ab origine” no es el contenido, sino su “forma vacía”, su pre-estructura. Tal como describe la metáfora de Campbell sobre “el héroe de las mil caras”...

“Así, el Prometeo de Esquilo se transforma en el Fausto de Goethe y Mann y este en el Ulrich (“hombre sin atributos”) de Musil. En definitiva, “en el ser por hacerse (o haciéndose) emerge lo imaginario radical, como alteridad y como origen perpetuo de alteridad, que figura y se figura, es al figurar y al figurarse, creación de “imágenes” que son lo que son y tal como son en tanto figuraciones o presentificaciones de significaciones o de sentido”.”⁵⁹⁸

¿Cómo relacionar los arquetipos junguianos con lo imaginario radical de Castoriadis? De pronto sabemos que este cruce entre lo inconsciente y lo social es el que produce transformaciones en la psique que luego serán materializadas en un espacio cultural. Pero, ¿lo imaginario es lo inconsciente? ¿se están refiriendo a lo mismo? Sería fácil deducir que en cierta manera sí: lo imaginario en tanto “natura naturans” puede identificarse con lo inconsciente, ámbito causante y no causado de formas de pensamiento y de intencionalidades conductuales. Y de algún modo, lleva su huella y su fuerza. Como hemos visto mediante el pensamiento simbólico y la figura de lo andrógino (ea síntesis superior entre hemisferios cerebrales y “bloques” simbólicos), parece ser que lo inconsciente y lo supra-consciente de algún modo se “comunican”. La capacidad artística del individuo (desde un estado de supra-consciencia) se activa al tomar contacto con su inconsciente (tal y como nos hacía ver Kandel desde el ámbito de la neuropsicología). Por lo tanto, ¿lo imaginario es lo inconsciente? Es un territorio que se oculta tras muchas brumas como para ser concisos. Lo que sí que podemos decir es que ambos coinciden en su cualidad de “natura naturans”.

Por otra parte, sólo el imaginario instituido, como natura naturata, puede ser percibido y

⁵⁹⁷ Ibíd.

⁵⁹⁸ Ibíd. (C. Castoriadis, IIS, Vol. 2, 327).

asimilado por una consciencia, esto es, puede ser “reabsorbido”, reubicado, por lo inconsciente colectivo. De tal modo está enmarañado el asunto que volvemos a tener la necesidad de crear una imagen de él a través de una tabla, consideramos que sólo así podrá ser de algún modo pregnante a la consciencia y quizá sólo así podamos seguir nuestra investigación.

Pre-estructura	Estructura	Super-estructura
Lo inconsciente	Lo consciente	Lo supra-consciente
Imaginario instituyente (“ <i>natura naturans</i> ”)	Ámbito de la praxis (“ <i>natura per se</i> ”)	Los imaginarios instituidos (“ <i>natura naturata</i> ”)
Arquetipos	Realidades	Productos culturales (símbolos/ señales / signos)
Ideas	Cosas	Imágenes

La pre-estructura inconsciente está constituida por arquetipos que generan ideas. La estructura consciente está formada por realidades que percibimos como “cosas”. La super-estructura cultural de algún modo actúa como supra-consciente (tal como la hemos formulado en la 1ª parte) o “inteligencia” colectiva, está formada por productos culturales, y corresponde al nivel de lo imaginario social en tanto indeterminación instituida (heterónimo y dominante) e instituyente (autónoma y subversiva). Por su doble faceta, lo imaginario, conducido por lo inconsciente es la propia semilla subversiva de la mutación cultural, de que cambie la super-estructura, tanto a nivel colectivo, como “paradigma” o “episteme”, como a nivel individual, a través de la “absorción”, introyección de la cultura llevada a cabo por la psique de cada individuo.

Por lo tanto, como en un eje de coordenadas, del cruce entre la pre-estructura (ordenada) y la estructura (abcisa) surge (el “Todo” de) la super-estructura imaginal, un sentido emergente de las cosas (una metafísica, una epistemología, una ética y una estética) instituidor de una sociedad, de su imaginario social o de su cultura; pero que, por su propia inercia e “incombustibilidad” creativa impide que esta se determine.

3) Hemisferios e imaginarios (¿un tercer cerebro?)

“Se dice que el cerebro es el pedazo de materia más complejo del universo conocido, fíjate o desmentir hemos en estas páginas. Un kilo y cuarto de proteínas que en el ser humano crean una mente, y en el resto de los animales, estados "mentales", o cuasimentales, como las intenciones, las vivencias de dolor, placer, miedo, ira, apego..., La percepción del mundo circundante y alguna forma de representación interna que permita navegar y sobrevivir en el mismo (...) Celestino compuesto por unos 100.000 millones de células nerviosas, o neuronas, la mayoría de ellas situadas en la corteza cerebral. Cada neurona establece entre mil y 10000 conexiones con otras neuronas. Teniendo en cuenta que estas conexiones, o sinapsis, son clave para el funcionamiento mental, su número resulta astronómico de sus combinaciones limitadas.”⁵⁹⁹

Aunque en las últimas décadas los avances son seguros y en ocasiones se venden como un gran progreso, el cerebro sigue siendo una incógnita. La neurobiología o la neurociencia cognitiva se presenta como el campo de investigación más plausible para desvelarnos muchas incógnitas y explicar las raíces últimas y los procesos centrales de la cognición. Las especulaciones al respecto en son múltiples y variadas, para estas ciencias el circuito elemental que traza el cerebro en su relación con la realidad podría definirse así:

“El tejido neuronal configurar una red que se extiende de los sensores a los efectores, y gracias a sus diferentes focos de atención y registros de memoria activa crea los " instantes" que se traducen en eventos cognitivos. Lo demás son adiciones.”⁶⁰⁰

La consciencia crea, imagina y piensa todo un mundo virtual. Todavía no sabemos cómo es posible que a partir del sistema biológico, del entramado cerebral pueda emerger un estado mental, un "yo" consciente. La mente humana posee características sorprendentes: sus capacidades sensitivas, emocionales, la intencionalidad, la subjetividad de los estados mentales. La comunidad científica afirma que la mente es el producto del cerebro, es decir que no existe separable del cuerpo. La tendencia, en definitiva, es rechazar la dualidad " cuerpo-mente" y aceptarlo como un fenómeno único, como dos caras de la misma moneda.

Otro misterio destacable es el de los sueños,

599 González Álvarez, J.; Breve historia del cerebro, (2010); op. cit. (introducción)

600 Vilarroya, O.; La disolución de la mente, (2002); op. cit. p. 14.

“Cuando caes dormido, el nivel General de conciencia decrece paulatinamente hasta un punto en el que pareces virtualmente inconsciente. El sueño es un lugar común, una demostración diaria de que la conciencia puede cambiar dramáticamente. De hecho, durante las primeras fases de ondas lentas, en las que no existen los sueños oníricos (fase no REM), son los únicos momentos de la vida adulta durante los cuales humanos sólo puede decir que no experimenta nada en absoluto (...) Cuando hacen aparición los sueños, se entra en lo que se conocen desde los años cincuentas como fase REM (Rapid eye movement) (...) También se le llaman sueño paradójico porque se da la circunstancia de que una actividad cerebral más intensa coincide con una relajamiento o muscular del cuerpo.(...) Las personas ciegas también mueven los ojos mientras sueña (...) Hay varias teorías acerca del papel biológico que cumplen los sueños, lo que significa que, a día de hoy, no lo sabemos con certeza”⁶⁰¹

¿Queda espacio en la ciencia del cerebro para el psicoanálisis?

"De lo que empezamos a darnos cuenta hoy, desde las ciencias del cerebro, es de que los ensueños nos pueden interpretar en el sentido de lo que Freud quiso significar en 1900 en su libro " la interpretación de los sueños". Hobson (1999) indica: " los científicos actuales se resisten a la interpretación freudiana de los ensueños. Para nosotros, los ensueños son simplemente la conciencia subjetiva de un producto o de la activación espontánea del cerebro durante el sueño. (...) En donde los neurocientíficos y psicólogos freudianos estamos en desacuerdo es sobre la idea de que las imágenes de los sueños son necesariamente símbolos que disfrazan algún significado escondido o enterrado y que los símbolos de esos sueños tienen significados que son universales. Nosotros los neurocientíficos sostenemos que los sueños no son, como a Freud le gustaría, un esfuerzo para disfrazar los impulsos sexuales, porque los sueños muy rara vez hacen un buen trabajo en disfrazar esos impulsos. En ello no quiere decir, sin embargo, que los ensueños no revelen aspectos interesantes de la psique (...) “Soñar en sí mismo no es patológico pero es un tipo de estado psicótico normal que nos afecta a todos cada noche”.⁶⁰²

Manera aséptica, objetiva y neutral, incluso un poco "inhumana" (decir que el sueño es " un estado psicótico normal") de investigar los fenómenos humanos por parte de las ciencias naturales. Sin embargo, algunos científicos no descartan la idea de que pueda haber una relación entre neurología y psicoanálisis. Es cierto o que en pleno siglo xxi, con las investigaciones sobre el genoma humano, la neurociencia y las cartografías cerebrales, donde la mente se considera una

601 González Álvarez, J. (2010); op. cit., p. 278

602 Mora, F.; Continuum (2002); op. cit. p. 52 (Hobson, J. A. (1999); “Order from Chaos”, en States of Mind (Roberta Conlan, ed.), John Wiley and Sons, Nueva York.).

expresión del funcionamiento del cerebro, o mejor dicho, cuando hoy las ciencias naturales consideran la mente como procesos que son el funcionamiento del propio cerebro; podríamos preguntarnos si hay alguna conexión posible entre psicoanálisis " como mente" y cerebro " como biología". Es decir, ¿podría darse alguna función o proceso mental definido por el psicoanálisis que pudiera rastrearse en algún circuito o distribuido del cerebro?

El psicoanálisis, con sus teorías y métodos sobre la concepción del hombre y la mente, ha dirigido su investigación hacia ciertos trastornos de la personalidad. Sin embargo, hay muchos que consideran que el psicoanálisis debería romper algunas de las cadenas que mantiene con el pasado y abrirse a los nuevos conocimientos que tenemos sobre el cerebro y su biología, sí pretende llegar a ser un día una filosofía de la mente con fundamentos empíricos y observacionales. Kandel es uno de esos psiquiatras y neurocientíficos que abogan por esa actualización; y de hecho, encuentra muchos puntos encuentro entre la biología y el psicoanálisis, desde los cuales hacer contribuciones importantes a ambas orillas del pensamiento. A través de estos ocho puntos, Kandel considera que un espacio de encuentro entre la neurociencia y el psicoanálisis es posible:

"1. La naturaleza de los procesos mentales inconscientes, atándolos de alguna forma a los mecanismos neuronales y moleculares de la memoria implícita inconsciente, aquella que no requiere de su expresión explícita para ser evocada.

2. La asociación de los sucesos en la mente y las bases moleculares del aprendizaje en el cerebro.

3. Cómo una señal de ansiedad en determinados casos puede tener como sustrato neurobiológico el condicionamiento de miedo (amígdala y sistema límbico):

4. Cómo nuestros conocimientos actuales (cerebrales y moleculares) se relacionan con las experiencias tempranas en el hombre y su predisposición a padecer una enfermedad mental y cómo ello, a su vez, se relaciona con el argumento psicoanalítico de la manera en que la madre y su hijo interactúan y crean en la mente del niño la primera representación interna de una interacción personal.

5. Cómo existe una relación entre lo preconscious y lo inconsciente psicoanalítico y la corteza por frontal.

6. Cómo la orientación sexual como perspectiva psicoanalítica puede ser anclada en nuestros conocimientos actuales sobre la ontogenia, hormonas y experimentos sobre el cerebro, en particular el hipotálamo.

7. Cómo se relaciona la psicoterapia con los cambios estructurales del cerebro que ocurren a resultas del aprendizaje y la memoria.

8. Cómo la sico farmacología puede ser un tratamiento conjunto o al psicoanálisis y así elaborar la hipótesis de un cambio físico del cerebro y trotar esos cambios de " sentido humano".⁶⁰³

603 Mora, F.; Continuum (2002); op. cit. 187-188. (siguiendo a Kandel, E. R.; "Biology and the future of psychoanalysis: a new intellectual framework for psychiatry revisited", Am. J. Psychiatry 156, 505-524).

Gracias a la neurociencia sabemos cómo se produce materialmente el proceso del pensamiento: los neurotransmisores, la brecha sináptica, el axón, la dendrita,...(el esquema neuronal es muy similar a las ramas y raíces de un árbol); cuánto más reproduces un itinerario de pensamiento más se perfecciona, se eliminan los obstáculos y es probable que, por inercia, siempre tiendas a pensar de esa manera. Cada vez que tenemos un pensamiento la resistencia se reduce por lo tanto aumenta la probabilidad de tener el mismo pensamiento de nuevo. Así es como se forman los hábitos y los mapas virtuales de la realidad.

Por otro lado, las lesiones cerebrales nos indican que el cerebro no es homogéneo, ¿cómo?, dándonos ejemplos de cómo diversas funciones cerebrales que en un principio puede parecer unidas se hayan independientes entre sí, como es el caso de la "alexia sin agafia", padecida por pacientes que tienen disfunción cerebral que les impide leer pero no escribir. Estos déficits nos permiten saber cómo funciona un cerebro normal. También sabemos que el cerebro utiliza rutas alternativas para conectar diversas zonas siempre que puede o lo necesita porque no le queda otro remedio. Por lo tanto, surge la pregunta ¿qué es el individuo, cuando una lesión cerebral puede hacer que cambiemos nuestra conducta? Somos biología pero también somos lo que hemos vivido. El cerebro es plástico y por lo tanto es la consecuencia de todas nuestras experiencias.

¿Cerebros masculinos y cerebros femeninos? (como las diferencias biológicas tienen su correlativo en las construcciones simbólicas):

Gracias a las ciencias naturales contamos con algunos datos empíricos y funcionales a la hora de comparar el cerebro masculino y el femenino. Gracias a sus métodos conocemos cosas como que hombres y mujeres comparten el 99 % del código genético, que el cerebro masculino es alrededor de un 9% más grande y que ambos tienen, más o menos, el mismo número de células cerebrales; entre otras cosas. También disponemos de evidencias empírico-naturales que muestran las diferencias cerebrales según el sexo:

“La nueva ciencia del cerebro ha transformado rápidamente nuestro concepto sobre las diferencias básicas neurológicas entre hombres y mujeres (...) Las nuevas herramientas, como la tomografía de emisión de positrones (PET) y las imágenes de resonancia magnética funcional (IRMf) nos permiten ver dentro del cerebro humano en tiempo real. (...) Como resultado, los científicos han documentado una sorprendente colección de diferencias cerebrales estructurales, químicas, genéticas, hormonales y funcionales entre mujeres y

varones. Hemos aprendido que los hombres las mujeres tienen diferentes sensibilidades cerebrales ante el estrés y el conflicto. Utilizan distintas arias y circuitos cerebrales para resolver los problemas, procesar el lenguaje, experimentar y almacenar la misma emoción intensa (...) La estructura y química cerebral es son las causantes de que esto sea así. (...) Los cerebros femeninos y masculinos profesan de diferentes maneras los estímulos, oír; ver un, "sentir" y juzgar lo que otros están sintiendo (...) Son en su mayoría compatibles y afines, pero realizan y cumplen los mismos objetivos y tareas utilizando circuitos distintos. Bajo un microscopio o un examen por IRMf, las diferencias entre cerebros masculinos y femeninos revelan ser complejas y extensas. En los centros del cerebro para el lenguaje y el oído, por ejemplo, las mujeres tienen un 11 % más de neuronas que los hombres. El eje principal de la formación de la moción y la memoria - el hipocampo - es también mayor en el cerebro femenino, igual que los circuitos cerebrales para el lenguaje y la observación de las mociones de los demás. (...) Los hombres, en cambio, tienen dos veces y media más despacio cerebral dedicado al impulso sexual, igual que centros cerebrales más desarrollados para la acción y la agresividad. ⁶⁰⁴

Por no mencionar cómo varían el cerebro femenino los bruscos cambios hormonales relacionados con la menstruación y la maternidad. Pero nuestra intención no es hallar diferencias entre el cerebro de hombres y de mujeres; si no hallar diferencias en un mismo cerebro, pertenezca éste a un hombre o a una mujer. Estas características biológicas mencionadas alcanzan en las relaciones sociales su expresión cultural y por lo tanto no pasan desapercibidas para lo imaginario. Es decir, las diferencias biológicas tienen su correlativo en las construcciones simbólicas.

Al margen de las diferencias hormonales, hombres y mujeres son “estimulados” por otras causaciones internas. Somos conscientes que al margen del imaginario, la biología y la predisposición hormonal son un factor importante, incluso decisivo; pero también queremos que el lector sea consciente, con nosotros, de que al margen de la biología y la predisposición hormonal, la psique y lo imaginario, comparten protagonismo con la biología en este papel decisivo.

Lo que estamos redefiniendo son las diferencias entre “sexo” y “género” (ampliamente debatida por la antropología más progresista: el sexo como hecho biológico, natural; el género como fenómeno psíquico, cultural). De este modo, y siendo todavía más valientes - epistemológicamente temerarios - podríamos decir que mientras hombres y mujeres tienen cerebros distintos según el sexo, comparten el mismo cerebro según el género. Ya que tanto hombres como mujeres participan en la misma construcción cultural (aunque fuere desde una posición discriminada) es lógico que el mundo simbólico que generan tenga algo de los dos.

604 Brizendine, L; El cerebro femenino, ed. RBA, Barcelona, 2006, p. 26-27.

Como se ve, lo que estamos promoviendo es un pequeño giro de sentido respecto a las relaciones entre lo psíquico y lo biológico, que nos abre toda una nueva dimensión en lo que respecta a los estudios culturales. Ahora bien, ante un mismo cerebro es fácil hallar diferencias de género en el terreno de lo simbólico. Sin embargo, el reto es plantearse que esas diferencias a nivel simbólico inciden en la interacción del cerebro a nivel biológico. O dicho de otro modo, el reto es aceptar que en nuestras acciones, pensamientos y respuestas conductuales, lo simbólico adquiere tanta importancia como para reconducir los circuitos y estructuras de lo biológico. Estamos, y no podemos hacer otra cosa, palpando el misterio y, lamentablemente, nos cuesta encontrar hasta la pregunta que nos gustaría hacernos. Ahora bien, las diferencias en un mismo cerebro ya las conocemos a raíz de la teoría de los hemisferios. Gracias a las ciencias naturales conocemos que nuestro cerebro se divide básicamente en dos grandes hemisferios con cualidades y funciones distintas aunque complementarias. El reto es entender esas diferencias funcionales como preámbulo o epílogo de las distinciones simbólicas de género.

Hemisferio derecho (femenino), hemisferio izquierdo (masculino):


“¿Qué ocurre en nuestro cerebro? (...) ¿qué hace que pasemos de una conducta emocional de placer y recompensa a una de dolor y castigo? ¿en qué se justifica y como se tornan en el cerebro esos dos determinantes, placer y castigo, en algo tan poderosamente determinante de la conducta?

La vida, el sentido de seguir vivo, está unido, codificado, junto al logro de recompensas. A nadie se le podría ocurrir que cuando una madre ve la lucha de su hijo por sobrevivir y lo ve sufriendo, le conmine a sufrir todavía más. Por el contrario, está claro que la madre tratará de que su hijo abandonen ese estado por todos los medios disponibles y que luche, no por el sufrimiento, sino por la alegría y la consecución de recompensas. Y es que hasta el bien supremo (la idea de Dios) está ligado, indisolublemente, a la obtención de recompensas y satisfacciones y a la ausencia o evitación del dolor y el castigo. Ésos son códigos con raíces ancladas en lo más profundo del cerebro. De hecho, el cerebro se encuentra diseñado sobre esas dos premisas básicas, recompensa y castigo, en torno a las cuales se ha ido construyendo, a lo largo de la evolución, todo lo demás. Es el mundo de la emoción el que no sirve para evaluar los estímulos que nos vienen del mundo exterior y refiere a conductas cuya realización persigue la supervivencia del individuo y de la especie”⁶⁰⁵

605 Mora, F.; Continuum (2002); op. cit. p. 90

El cerebro se divide en dos hemisferios: el Hemisferio Derecho y el Hemisferio Izquierdo, estos dos están unidos por el Cuerpo calloso. El Hemisferio Derecho controla nuestro lado izquierdo del cuerpo, y que el Hemisferio Izquierdo controla nuestro lado derecho del cuerpo. Procesan información de manera diferente cada uno de nuestros hemisferios piensa en cosas distintas, se interesan por cosas distintas y nos atrevemos a decir que tienen personalidades muy diferentes. Cada cerebro percibe su propia realidad a “su manera” y es esto lo que nos da el carácter de identidad personal a cada uno de nosotros.

Con la idea de establecer una relación de continuidad, un continuum entre “consciencia” y “cuerpo”, a lo largo de la investigación estamos desarrollando la siguiente hipótesis: que existe una correlación, un vínculo entre “bloques” simbólicos (que a su vez agrupan arquetipos afines) y zonas cerebrales. Siguiendo la línea del pensamiento simbólico, hemos catalogado esos bloques, esos hemisferios, como: masculino, femenino y filial o andrógino. El tercer imaginario es el que nos presenta más dificultades a la hora de determinarle un fundamento empírico. Para los otros dos, en cambio, no tenemos muchas dudas. Veámos en las siguientes tablas⁶⁰⁶ las especificidades de ambos hemisferios, esto es, las especificidades de cada campo simbólico.

Hemisferio Izquierdo	Hemisferio Derecho
Verbal: Usa palabras para nombrar, describir, definir.	No verbal: Es consciente de las cosas, pero le cuesta relacionarlas con palabras.
Analítico: Estudia las cosas paso a paso y parte a parte.	Sintético: Agrupa las cosas para formar conjuntos.
Simbólico: Emplea un símbolo en representación de algo. Por ejemplo, el dibujo  significa "ojo"; el signo + representa el proceso de adición.	Concreto: Capta las cosas tal como son, en el momento presente.
Abstracto: Toma un pequeño fragmento de información y lo emplea para representar el todo.	Analógico: Ve las semejanzas entre las cosas; comprende las relaciones metafóricas.
Temporal: Sigue el paso del tiempo, ordena las cosas en secuencias: empieza por el principio, relaciona el pasado con el futuro, etc.	Atemporal: Sin sentido del tiempo, centrado en el momento presente.
Racional: Saca conclusiones basadas en la razón y los datos.	No racional: No necesita una base de razón, ni se basa en los hechos, tiende a posponer los juicios.

606 Los siguientes cuadros están tomados de <http://www.personarte.com/hemisferios.htm> Donde también encontramos la siguiente cita: «La SABIDURÍA se da como el resultado de la interacción de la PERCEPCIÓN con el ANÁLISIS; de la IDEA con la CIENCIA; del IDEALISMO con el MATERIALISMO; del hemisferio derecho con el hemisferio izquierdo; es decir, de la interacción del Principio Masculino Universal con el Principio Femenino Universal (Padre y Madre Universal). Cuando se logra la integración total de la Creación con el Conocimiento, y del Amor con el Sentimiento, entonces se da la COMPRENSIÓN que se manifiesta como sabiduría, en la aplicación armónica de la realización» Gerardo Schmedling

Digital: Usa números, como al contar.	Espacial: Ve donde están las cosas en relación con otras cosas, y como se combinan las partes para formar un todo.
Lógico: Sus conclusiones se basan en la lógica: una cosa sigue a otra en un orden lógico. Por ejemplo, un teorema matemático o un argumento razonado.	Intuitivo: Tiene inspiraciones repentinas, a veces basadas en patrones incompletos, pistas, corazonadas o imágenes visuales.
Lineal: Piensa en términos de ideas encadenadas, un pensamiento sigue a otro, llegando a menudo a una conclusión convergente.	Holístico: Ve las cosas completas, de una vez; percibe los patrones y estructuras generales, llegando a menudo a conclusiones divergentes.

Principales Características de ambos hemisferios	
Hemisferio Izquierdo	Hemisferio Derecho
Lógico, analítico y explicativo, detallista	Holístico e intuitivo y descriptivo, global
Abstracto, teórico	Concreto, operativo
Secuencial	Global, múltiple, creativo
Lineal, racional	Aleatorio
Realista, formal	Fantástico, lúdico
Verbal	No verbal
Temporal, diferencial	Atemporal, existencial
Literal	Simbólico
Cuantitativo	Cualitativo
Lógico	Analógico, metafórico
Objetivo	Subjetivo
Intelectual	Sentimental
Deduce	Imagina
Explícito	Implícito, tácito.
Convergente, continuo	Divergente, discontinuo
Pensamiento vertical	Pensamiento horizontal
Sucesivo	Simultáneo
Intelecto	Intuición
Secuencial	Múltiple

¿Un tercer cerebro?

“Schorer ha declarado que la imagen mitológica es lo que da sentido y organización a la experiencia. A. K. Coomaraswamy incluso llegó a comentar que " el mito encarnar lo que se puede expresar con palabras que más se acerca a la verdad absoluta". Todo esto ocurre porque el modo poético, mítico, o místico división percibe órdenes y relaciones que, tal como he intentado demostrar, eluden la descripción basada en los hechos. El lenguaje basado en los

*hechos deseca y desintegra la experiencia en categorías y oposiciones que no se pueden resolver. Es el lenguaje del "o una cosa/o la otra" y, desde su punto de vista, todo lo que está en el lado oscuro de la vida - la muerte, el mal y el sufrimiento - no se puede asimilar. No se puede hacer nada salvo deshacerse de ello Por contraste, el lenguaje del mito y de la poesía es integrador; porque el lenguaje de la imagen es un lenguaje "orgánico". Por lo tanto, expresa un punto de vista en el que el lado oscuro de las cosas tiene su lugar; o mejor dicho, en el que la luz y oscuridad se trascienden al mirarse desde el punto de una unidad dramática. Ésta es la catarsis, o función de purificación del alma en la tragedia clásica."*⁶⁰⁷

La síntesis entre emoción y razón es la unidad entre los dos hemisferios. Esta síntesis puede acontecer como una catársis. En cualquier caso nosotros la hemos definido, del mismo modo que podemos hablar de un subconsciente y de un consciente, como un acto de sobreconsciencia. Es la tendencia a la "perfectibilidad" de la que hablaban los filósofos griegos y romanos, San Agustín, Descartes, Kant... e, incluso a su manera, Deleuze.

"Nuestro sistema emocional es la guía que da luz e iluminar todos nuestros planes y sentido para seguir vivos. La emoción es el ingrediente que permite el encendido de la conducta. Nada se aprende a menos que aquello que ha de ser aprehendido nos emocione y nos motive, es decir, algo que tenga un significado importante para nosotros, incluso en el plano de lo más sublime. Pero incluso desde la neurobiología y la neuropsicología sabemos hoy que no hay planes que se estructuren en el abstracto o y la frialdad de la corteza cerebral sin el filtro emocional. Sin el fuego emocional previo los planes son desintegrados, mal coordinados y sin mantenimiento o mi realización en el futuro. A lo largo de toda su vida, el ser humano necesita de otros seres humanos para construir, modelar y controlar ese fuego emoción al que le permita ser "humano". (...) Lo que sí es aparente y claro es que ningún ser vivo trabaja, hace algo, si no es alrededor de la consecución de recompensas y evitación de todo aquello que les desagradable o frustrante.(...) ¿hay alguna actividad humana en la que, como trasfondo último, no encontremos una recompensa, se han ésta consumatoria (comida, bebida homosexualidad), sea el juego o la más excelsamente espiritual, como pueda ser la creación matemática, literaria o musical o la contemplación religiosa? ¿Qué es (...) La conducta altruista de entrega a los demás seres humanos pobres, miserables y enfermos, como hizo Teresa de Calcuta, sino la búsqueda de Dios a través de la íntima satisfacción, es decir "sentirse bien"? (...) Claramente, al final de todo esto o están los mecanismos emocionales del cerebro que, anclados en los arcanos del tiempo evolutivo, lo justifican. Los sistemas de recompensa están allí codificados en lo más profundo de cada cerebro. Sólo sistemas que lograr la supervivencia de los seres vivos, los que dan los colores emocionales que tiene la vida. Quiere vivir, querer seguir vivo

607 Watts A.; (1995); op. cit. p. 31.

*todos los días en todo el amplio espectro de significados que se quiera, significa activar estos sistemas del cerebro. Cuando tal cosa no ocurre, el día de todo lo que nos rodea se apaga, se emborrona, se tomará un cuadro estático pintado en gris, siquiera blanco y negro. Es la depresión. Y con ello la apatía, el suicidio y la muerte.”*⁶⁰⁸

Podríamos realizar mil conjeturas, pero no harían más que girar alrededor de una hipótesis. Por su forma, esto es siguiendo una intuición visual, podríamos relacionar este estado de sobreconsciencia con el área cerebral vinculada al cerebro posterior y al cerebelo⁶⁰⁹, pues están visiblemente separados de los dos hemisferios. Aunque si comparamos nuestro cerebro con el de otros animales y seguimos un escala evolutiva, el cerebro humano es el que tiene el neocórtex⁶¹⁰ más desarrollado, esto es, donde las hendiduras de la superficie cerebral están más pronunciadas.

Al margen de intuiciones visuales, nada desmerecedoras por otra parte, poco más podemos deducir. Lo más curioso es que el neocórtex no nos parece un hemisferio en sí, sino algo superpuesto a los hemisferios ya existentes. Eso nos hace pensar que quizá esta sobreconsciencia, igual quizá que lo inconsciente, no tenga un área o un hemisferio propiamente dicho, sino que domine todo el entramado cerebral, o quizá incluso que sea una especie de vivencia autónoma, una proyección o “acompañante” del cerebro, un aura, o no sabemos qué.

Y sin embargo, ¿cómo se producen las imágenes? No podemos derivar el flujo de pensamiento a partir de un cerebro físico. El cerebro no es el pensamiento. El cerebro dota de información de contenido al pensamiento, es decir, de imágenes, pero pensar, llevar las imágenes de un lado a otro, es otra cosa. O dicho de otro modo, no importa de dónde lo cojas, sino a dónde lo lleves.

Ningún tratado de neurociencia, neuropsicología, fisionomía del cerebro, etc. ha aportado mayor conocimiento o sobre la consciencia que un ensayo filosófico de rigor dedicado al tema. Y es que la consciencia no es una cuestión psicológica o neurocientífica, estas disciplinas tratan de otra cosa. La consciencia es una cuestión filosófica o como mucho cinematográfica, nada más.

“(Los neurocientíficos...) tienen interés en identificar los correlatos neuronales de la consciencia y en poner de manifiesto el modo en que la experiencia subjetiva puede surgir de la actividad en un cerebro físico. Se han propuesto muchas soluciones, ninguna de las cuales ha

608 Mora, F.; Continuum, (2002), op. cit. p. 101-102.

609 Barrios, M., Guàrdia, J.; Relación del cerebelo con las funciones cognitivas: evidencias neuroanatómicas, clínicas y de neuroimagen, en Revista de neurología, Universidad de Barcelona, 2001; 33 (6): 582-591.

<http://www.ujaen.es/investiga/cvi296/FisioNeuro/Seminario7.pdf>

610 Lopera, F.; “Evolución y cognición” en Revista Neuropsicología, Neuropsiquiatría y Neurociencias, Vol. 6, p.27-34. reproduccion.udea.edu.co/revista/PDF/REVNEURO_vol6_num1_3.pdf

resultado ser satisfactoria."⁶¹¹

Los psicólogos en vez de acometer directamente el problema de la consciencia, ponen de relieve cuánto hace el cerebro sin ser "el yo" consciente de ello.

*"Mi cerebro me hace sentir miedo de cosas que no soy consciente de haber visto un y controla complejos movimientos de miembros sin yo saber qué estoy haciendo. Parece que a la consciencia le queda poco por hacer: Así, en vez de preguntar cómo puede surgir la experiencia subjetiva de la actividad de las neuronas, preguntó "¿para qué sirve la consciencia?". O más concretamente, "¿por qué hace mi cerebro que me experimente a mí mismo como agente libre?". Supongo que sacamos algún provecho de experimentado son nosotros mismos, agentes. Por tanto, la pregunta es: "¿cuál es esta ventaja?". Mi respuesta es, de momento, pura especulación."*⁶¹²

611 Frith, C. (2008); op. cit. p. 237.

612 *Ibíd.*, p. 237-238.

4) Ideología y lateralidad simbólica.

Los estudios de psicopedagogía definen la lateralidad como el resultado de la integración bilateral de los dos hemisferios.

“La lateralidad humana respeta la progresiva especialización de los dos hemisferios que resultaron de las funciones socio-históricas de la motricidad laboral y del lenguaje (motricidad co-laboral). De hecho, muchas diferencias entre la motricidad animal y la motricidad humana (psicomotricidad), emergen del papel de la lateralidad en la organización de la jerarquización funcional de los dos hemisferios cerebrales.”⁶¹³

Aunque la simetría anatómica de la mayoría de los vertebrados no es sinónimo de simetría funcional. En la gran mayoría de casos observados se da una dominancia motriz del hemisferio izquierdo, siendo el dominante en alrededor del 98% de las personas incluyendo, por lo menos a la mitad de las que son zurdas. Esto se explica mediante la distinción entre “dominancia simbólica”, propia del hemisferio derecho (femenino) y “dominancia motora”, vinculada al hemisferio izquierdo (masculino). Esto es, el ser humano, para lograr mayor psicomotricidad, ha sacrificado gran parte de la información corporal y espacial que le otorga el hemisferio derecho, para destinar esos “datos” a las realizaciones simbólicas. De ahí que el lenguaje también sea el resultado de la síntesis bilateral entre los dos hemisferios: origen simbólico y gramática estructural. Esta capacidad simbólica “impregna” el conjunto del cerebro, de tal modo que esto le permite al niño la adquisición de la lectura, la escritura y la lectoescritura que no es otra cosa que el desarrollo del lenguaje.

Otro aspecto que interviene en la lateralidad simbólica es el aspecto social, con el aprendizaje y la interiorización (suerte de deconstrucción simbólica) de los términos “derecha” e “izquierda”.

“El reconocimiento "derecha izquierda" es una prueba integrada en el factor de la "noción del cuerpo", pero que suministra igualmente datos al nivel de la "lateralidad" simbólica. No comprende, por tanto, el nivel de integración bilateral del cuerpo ya abordado sino que implica una función de descodificación verbal sobre la base de la noción simbólica del hemicuerpo y de la concienciación de la línea media del cuerpo. En cierta medida el "reconocimiento derecha-izquierda" se refiere al poder discriminativo y verbalizador que el niño tiene de su cuerpo como un universo espacial interiorizado y socialmente mediatizado.”⁶¹⁴

613 da Fonseca, V.; Manual de observación psicomotriz, ed. Inde Publicaciones, Barcelona, 1998, p. 176.

614 Ibíd., p. 200.

El reconocimiento “derecha izquierda” comprende, por lo tanto un nivel simbólico de integración bilateral. A partir de esa dualidad simbólica, fruto de la propia dualidad cerebral, el niño empezará a clasificar su mundo en términos binarios: lo racional, lo ordenado, el poder de motricidad, de actuación y dominación sobre el mundo, será la “derecha”; por oposición, lo irracional, lo caótico, la vinculación sensorial, la capacidad empática con el mundo, será la “izquierda”.

Por otro lado, los estudios de neuropsicología se preguntan si la personalidad está relacionada con la actividad o conexión entre los hemisferios. ¿Existe en este caso una lateralidad cerebral? Durante años fue una hipótesis acogida por la comunidad científica: del mismo modo que hay personas zurdas, hay personas cuya “estructura” cognitiva se decanta por emplear “patrones” o “características” más propios de un hemisferio que de otro: personas más detallistas y analíticas, y personas más creativas y emotivas. Es una realidad evidente e innegable, la pregunta es ¿por qué sucede?, ¿Tiene este fenómeno un fundamento empírico? ¿está ese fundamento relacionado con estructuras arquitectónicas cerebrales relacionadas con la lateralidad? ¿se da en estas personas una prevalencia de un hemisferio sobre el otro?

Los últimos escaneos cerebrales no muestran una evidencia empírica de este fenómeno. Es decir, la personalidad no tendría que ver específicamente con que un hemisferio está más desarrollado que el otro, o tenga más estructuras neuronales. En otras palabras, no se ha podido establecer una relación lógica (causa-efecto) entre lo que dicen las imágenes del escáner y lo que muestran las personalidades. A pesar de que las funciones cerebrales correspondientes a su personalidad se desarrollan en un área concreta del cerebro, no existe una red neuronal superior en un hemisferio que en otro. Es decir, arquitectónicamente, la red neuronal de ambos hemisferios es siempre similar, simétrica.

La conclusión es que no hay pruebas concluyentes que relacionen la personalidad con la actividad neuronal o la arquitectónica del cerebro. ¿Debemos por lo tanto remitir la causa de esas diferencias de personalidad exclusivamente a los entornos sociales? Francamente nos parecería ridículo. El entorno social lo único que puede hacer es contraer o expandir algo que ya estaba allí.

Consideramos que aunque científicamente no se halla encontrado la correspondencia empírica no quiere decir que no la haya. Paralelamente nosotros hemos presentado una hipótesis, no desde el razonamiento lógico, sino desde el pensamiento analógico e intuitivo: la lateralidad simbólica. Pensamos que hay que ser valientes y pensar con el cerebro y con el corazón, evitar las restricciones del hemisferio analítico y pensar que la ciencia también avanza en esas fisuras que, de tanto en tanto, ofrece la “aparente” continuidad del ser.

Cuando nosotros hablamos de lateralidad simbólica, quisieramos estirar el hilo dejado suelto por la psicopedagogía. Es decir, no lo vemos como un factor funcionalista que determine la personalidad, sino como un factor simbólico que determina la ideología. Podemos encontrar individuos que en un plano personal sean más sensoriales y creativos y que en un plano ideológico sean de “derechas”, y viceversa. Nuestra tesis es que la personalidad es innata, perteneciente a un orden biológico; mientras que la ideología es social, adquirida, perteneciente a un orden simbólico. ¿No es a través de este juego entre las repeticiones y las diferencias que la vida avanza? Tampoco decimos nada nuevo, pero sí hemos llegado por un camino distinto.

Decimos “adquirida”, por lo tanto susceptible a cambio, susceptible a un viraje en su lateralidad. ¿Pero cómo se adquiere la ideología? ¿y cómo cambia?

Por “ideología” se entienden muchas cosas. Destutt de Tracy, inventor del término, veía en ello el origen de una nueva disciplina, una ciencia de las ideas, en paralelo y en oposición a otras filosofías de la mente (toda la “epistemología psicologicista”, toda la teoría empirista anglosajona del conocimiento: Ockham (nominalismo), Berkeley (empirismo), Locke (tabula rasa), Hume (ideas de hecho), etc.) y cuyo objetivo sería estudiar la naturaleza de las ideas, su origen, las leyes que las rigen y su relación con el lenguaje, esto es, con los signos y la representación. Tal como expone Foucault, gracias a de Tracy, la idea empezó a perder la identificación que hasta entonces tenía con el signo, y la significación empezará a ser vista también como un problema; abriendo así las posibilidades de la episteme moderna, esto es de una teoría de los signos (el estructuralismo de Saussure – que sería un cierto “retorno” a la episteme clásica –, Bajtin, Barthes,... de alguna manera el propio Foucault). En la episteme clásica, el dominio del signo en la mente era tal que excluía que se pudiera tomar el signo como algo ajeno, como objeto de estudio. La ideología pone en duda esa identidad, y se origina una pregunta hasta entonces impensable, ¿qué es el signo? Las ideas dejaron de identificarse con la representación el día en que la ideología dudó de esa identidad y puso sobre la mesa el valor del significado.

“El día en el que la Ideología, a fines del siglo XVIII, se interroga por el primado que hay que dar a la idea o al signo, el día en el que Destutt reprochará a Gerando el haber hecho una teoría de los signos antes de haber definido la idea, es el día en el que su pertenencia inmediata comenzará a enturbiarse y en el que la idea y el signo dejarán de ser perfectamente transparentes una a otro. Así, pues, fue necesario que la teoría clásica del signo tuviera como fundamento y justificación filosófica una "ideología", es decir, un análisis general de todas las formas de representación, desde la sensación elemental hasta la idea abstracta y compleja. Fue igualmente necesario que, volviendo al proyecto de una semiología general, Saussure diera una definición del signo que pudo parecer

"psicologista" (enlace de un concepto y de una imagen): pero es que de hecho redescubrió allí la condición clásica para pensar la naturaleza binaria del signo."⁶¹⁵

Es decir, el hemisferio derecho, femenino, somático, el significado "sensorial" antes que "mental"⁶¹⁶, empezaba a abrirse paso. Y es que el significado es un componente crucial en toda idea. Su naturaleza estriba en que es eso mismo, cruce con la realidad. Un ideología es un conjunto de ideas sobre la realidad, en base, tal y como estamos exponiendo, a un "cuadrilátero antropológico": metafísica (religión, cosmovisión, fundamentos), ética (moral, política), epistemología (ciencia, tecnología), y estética (arte, belleza). Estas ideas, como decimos, varían de naturaleza según el imaginario simbólico que las conciba. Suelen funcionar de manera global, como paradigmas ideológicos, según hegemonías dominantes, y su "subversión" particular es reducida.

El pensamiento marxista ensanchará esta fisura del pensamiento moderno, a través de él, el universo simbólico perteneciente al hemisferio "femenino" se hará presente. La acción compensatoria de lo inconsciente, como diría Jung, se había puesto a trabajar.

Para él, ideología será definida en terminos de super-estructura, por oposición, pero también por efecto dialéctico, de las cosas, de la materia, de la infraestructura económica.

*"No es la conciencia del hombre la que determina su ser sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia."*⁶¹⁷

El modo de producción de cada sociedad determina la naturaleza de esa ideología. Pero además, según plantea, la ideología también es una forma de alienación: podemos tener una forma de pensar tal, una autoconciencia tal, que ignoremos nuestra base real económica. El trabajador alienado no sabe que está explotado; y si lo sabe y no hace nada, continúa estando alienado. Dicho de otro modo, la ideología sería un "subterfugio" de la clases dominantes para evitar que los oprimidos perciban su estado de opresión, esto es, la alienación sólo se da en el proletariado. Para Marx, ideología es "conciencia del yo", conciencia del hemisferio "masculino"; tal es el universo simbólico del capitalismo.

Desde esta investigación nos "lateralizamos" por un significado más laxo y actual de ideología, tal y como la hemos definido anteriormente. Mas lo importante es que la vinculación entre "ideología y alienación" (Marx) y "universo simbólico y posesión" (Jung-Nosotros) ya está perfilada.

615 Foucault, M. (1968); op. cit., p. 69 ("La representación duplicada")

616 Tal y como lo hemos descrito en la tabla final de la 1ª parte.

617 Marx, K.; Contribución a la crítica de la economía política (1859), Ed. Siglo XXI, Madrid, 2008, prólogo p. 5.

*¿No es acaso esto último lo que reprocha el mismísimo C. Castoriadis –en La institución imaginaria de la sociedad (1975, 2007)- al marxismo cuando éste desdeña o desvirtúa la presencia del pensar simbólico en las sociedades humanas, en especial el marxismo de corte funcionalista?, ¿no es acaso la noción de alienación (o falsa conciencia) y la de ideología las que subsumen un tipo de pensar (simbólico) juzgado la mayor parte de las veces como algo residual en un análisis materialista vulgar muy recurrente de la sociedad?*⁶¹⁸

Como hicieron los filósofos de la escuela de Francfort, el pensamiento de Castoriadis intentará aunar la herencia psicoanalítica con la marxista. Aunque su modelo vuelve a ser el freudiano, las líneas que traza Castoriadis dibujan una imagen, una síntesis, que va más allá de ambos. A ambos les reprochará su materialismo, propio de las filosofías con pretensiones empiricistas, y la incapacidad de ver en la imaginación una herramienta de libertad derruir tanto los límites del “bloqueo” simbólico como los muros del “bloqueo” social. La teoría psicoanalítica de Jung, sin ser marxista, perfecciona esa herramienta.

Tanto en la alienación marxista, como en la posesión junguiana, se trata de una pérdida de la auténtica identidad, de un “Self” escindido, lateralizado, colonizado por un universo simbólico ajeno, heterónimo. Sin embargo, las mismas condiciones materiales que han sumido al sujeto en la posesión, también pueden “despertarlo” hacia una toma de conciencia, un nivel de supra-consciencia que le ayude a realizarse; en palabras de Jung, seguir el proceso de individuación; en palabras de Marx, la realización de la persona a través del reencuentro con el beneficio de su trabajo. Sólo así la praxis tiene sentido⁶¹⁹.

Un concepto fundamental en la filosofía marxista es el concepto de “praxis”; determina todo su “cuadrilátero”. “Praxis” se opone a “conducta”, propia de los animales, y viene a definir la esencia del individuo, que es la acción, el hacer, el trabajo; en síntesis, la actividad productiva. Su objetivo es transformar la naturaleza, tanto material como espiritual. También configura la relación del hombre y las mujeres con otros hombres y mujeres, con el medio, con la realidad. Es el medio a través del cual el hombre y la mujer se hacen social. Y sólo la sociedad puede ayudarnos a constituirnos en hombre y mujeres. Por ello, la praxis social consiste en poner en práctica, el conocimiento de las estructuras sociales, políticas y económicas de una sociedad para transformarla.

¿Cómo superar la posesión-alienación? Mediante el contacto con la realidad material, con las cosas, o utilizando la terminología deleuzeana, deviniendo-cosa, que de algún modo extraño es

618 Baeza, M.A. (2011); op. cit. pp. 12-13.

619 En praxis sociales del audiovisual como “Cine sin Autor”, los participantes se reencuentran con el beneficio de su propia imagen y pueden seguir su camino de individuación.

otra forma de posesión. Dado el carácter intencional de la consciencia, tal como lo argumentaron Brentano y Husserl, siempre somos “consciencia de...” (también el “grito de guerra” de la fenomenología es “a las cosas mismas”). Sin embargo toda desalienación, toda toma de consciencia, todo “insight”, tiene un momento de vacío, un espacio, digamos, entre posesión y posesión; entonces la consciencia es “consciencia de...” trascendencia, plenitud, ideal.

Al actuar tal catársis, nos hacemos consciente de nuestro “yo” real, que es nuestro “self” (Jung), y de nuestra base material, que es nuestra realidad económica (Marx). Entonces vemos que tenemos que cambiar nuestra ideología, la manera por la que, hasta entonces, habíamos visto las cosas. Recordando las palabras de Gadamer,

“Lo que la obra de arte pone al descubierto, en un estremecimiento gozoso y terrible, no es únicamente “tú eres esto”; nos dice también: “tú tienes que cambiar tu vida”⁶²⁰”.

Desde esta nueva óptica, el proletariado hará la revolución y el cineasta películas más subversivas.

Resumiendo, el contacto con la cosa, su praxis, “activa” un arquetipo de uno imaginario afín a la cosa. A este fenómeno lo llamamos “lateralidad simbólica”: la psique se ha visto forzada a decantarse por uno de los tres imaginario simbólicos (correlativos a las “tres zonas” cerebrales que estamos demarcando). Esto es, la consciencia se ha visto dominada, poseída, por el imaginario producido desde uno de los hemisferios. Ese imaginario dominante, producido por uno o varios arquetipos, es el causante de tal o cual ideología.

Por lo tanto, la relación entre las acciones de una persona y lo que esa persona, ve, recuerda o cree se debe a una lateralidad simbólica, que guarda cierta relación con aquella “lateralidad” de la que se refiere la psicopedagogía, pero que ha multiplicado enormemente su caudal semántico.

Entonces, ¿quién decide por mí? Un arquetipo perteneciente a un universo simbólico correlativo a las circunstancias de alguna cosa de lo real. Consciente e inconsciente, la realidad y lo real, siempre han estado muy cerca. Arquetipo y “cosa” están separados por una fina capa, que a veces toma forma de imagen, de poema o de película, otras es traspasada por el sentimiento puro.

Ante una toma de posición ideológica (según el cuadrilátero), como ya dijimos, *consideramos plausible plantear la hipótesis de que allí está operando la subordinación de un hemisferio por el otro, y con él, sus imágenes simbólicas o esquemas mentales: “somático-emotivos” en el izquierdo, “analítico-cognitivos” en el derecho. Esto es, de alguna manera sospechamos (intuimos) que “lo que ocurre” es que la mente no puede percibir simbólicamente la*

620 Gadamer, H.-G; Antología (2001); op. cit.

imagen (el objeto, la representación de la cosa) desde los dos hemisferios a la vez, cuando hay un hemisferio dominante en un momento de la evolución de la personalidad, éste no deja espacio a la “información” que percibe el otro.

¿Queremos decir que con eso solventamos el problema de la lateralidad? No, pero arguimos una explicación más, que no atañe a lo empírico, sino a lo simbólico; no a lo científico, sino a lo social-cultural. Esto es, estamos hablando de fenómenos parecidos pero de distinta aplicación y fundamento. Es una teoría todavía “floja”, resvaladiza, aún no deja de ser una intuición elaborada. No nos sirve para explicar esquemas fijos de comportamiento (una personalidad que siempre es ordenada y lógica, o una que siempre es lo contrario), pero sí cambios, fluctuaciones y mutaciones culturales: una cultura (o un estado psíquico individual), dominada, colonizada, poseída por el campo simbólico de un determinado hemisferio. Por ejemplo, una cultura patriarcal, donde el conocimiento esté basado exclusivamente en la lógica, esto es, en la rentabilidad, en lo cuantitativo, en el poder, en el dinero. ¿Deberíamos categorizar como “primitiva” una cultura totalmente opuesta?, ¿hasta ese grado ha llegado la colonización de nuestra consciencia por parte de ese otro universo simbólico? La imagen pregnante de nuestra sociedad nos vislumbra un fondo lleno de contradicciones y problemas que demandan nuestra solución, ¿de dónde provienen esas soluciones, si no de otro hemisferio? ¿cómo, si no, podríamos siquiera pensarlas? No es una cuestión de qué hemisferio tiene más redes, sino de qué imaginario (inconsciente, no empírico) tiene más presencia.

Partiendo de la tríada: cada hemisferio, sus arquetipos; cada arquetipo, su imaginario; cada imaginario, su ideología; cada ideología, su cultura; cada cultura, su filosofía; cada filosofía, su cuadrilátero; cada cuadrilátero, su cine; cada cine, sus espectadores. No se puede ser más lógico. Aunque para que las ideas, las imágenes y las cosas cambien, todavía habrá que encontrar un hueco para la subversión; ¿cada espectador, su subversión?

C) El pensamiento simbólico:

- 1) Antropología e imaginarios de género.
- 2) Simbología de los tres géneros.
- 3) Lo femenino, lo masculino y lo andrógino (triple raíz de lo imaginario).
- 4) El ciclo triádico de la vida en el juego del tarot y la alquimia.

1) Antropología e imaginarios de género:

La división de la especie en dos sexos es un hecho de la vida que compartimos con la mayoría de las especies animales. Sin embargo, muchas parejas de animales no se distinguen en apariencia física, mientras que la especie humana sí. En las sociedades humanas, más complejas simbólicamente, las conductas y los comportamientos de cada sexo tienen una causa tanto biológica como social. Ninguna sociedad conocida trata a las mujeres y a los hombres de la misma manera. Dado que estas diferencias pueden reflejar expectativas de experiencias culturales, y no sólo biológicas, muchos investigadores prefieren ahora hablar de "diferencias de género", y reservar la expresión "diferencias de sexo" para el ámbito biológico. Lamentablemente, no siempre es fácil discernir donde acaba lo biológico y empieza lo cultural, o a la inversa. Quizá la cuestión es que ambos polos estén presentes.

“Es importante tener en cuenta que no todas las culturas conciben dos únicas categorías de género. A veces, la "masculinidad" y la "feminidad" se consideran extremos opuestos de un mismo continuum, o puede haber tres o más categorías de género (como "hembra", "macho" y "otro").”⁶²¹

El género es muy importante en la dimensión simbólico-social de una cultura. Como verifican los estudios antropológicos, elementos como la clase social, el género, la política o el parentesco, se hayan estrechamente vinculados a través de raigambres simbólicos.

“Mujeres y hombres juegan papeles inscritos en relaciones culturales específicas y cambiantes que no son arbitrarias, sino que están vinculadas con el sistema de parentesco y de procreación que prevalece en cada circunstancia histórica. Las llamadas relaciones de género no constituyen un subtema o una subdisciplina, por ejemplo, de la antropología. Por el contrario, de modo análogo a como nociones de persona reflejan e inciden en las formaciones socioculturales históricas, las relaciones de género constituyen una dimension transversal de la vida en sociedad cuyo devenir pone de manifiesto y afecta invariablemente. (...) Cabe añadir, no obstante, que el enigma de qué tiene que ver la materialidad del sexo biológico (si se puede emplear esta noción eurocentrica moderna) con las multiples y distintas construcciones socio-culturales del sexo y la sexualidad continua siendo un tema clave en la antropología feminista,

621 Ember, C, Ember, M.(1997); op. cit., p. 190.

*enigma este que, además, debería servir de modelo para la propia antropología del parentesco.*⁶²²

En torno a los años 70', se dio una revolución simbólico-culturalista en los estudios de género. Hubo un repudio del esencialismo androcéntrico y de las teorías funcionalistas y biologicistas de las relaciones culturales propias del ámbito anglosajón⁶²³. Durante esa década, antropólogas feministas denunciaron el androcentrismo de las ciencias sociales por no haber reconocido al género como hecho social⁶²⁴. Ya en los años 80, Collier y Yanagisako documentaron exhaustivamente las variaciones socio-culturales en las conceptualizaciones de lo femenino y lo masculino, señalando el peso de las concepciones simbólicas en la determinación de los géneros, la sexualidad y las relaciones de parentesco⁶²⁵.

Como podemos ver, la función simbólica del género es un factor determinante en la constitución de las estructuras sociales de todas las culturas. Desde los imaginarios culturales se atribuyen simbólicamente cualidades específicas para cada sexo – en muchas ocasiones de manera arbitraria y para afianzar los derechos de los grupos privilegiados (hombre, blanco, rico, de clase alta,...), frente a las obligaciones de los grupos desfavorecidos (mujer, infancia, negro /a, pobre, de clase baja,...) –, siéndole por ese motivo análoga una función o lugar en el “orden” social.

Como ha señalado Foucault, nuestra cultura patriarcal es la cultura del pensamiento indentitario, de la “ratio” universal, de la unidad del ser. Que en nuestra investigación nosotros lo hemos interpretado como un dominio patente del mundo simbólico procedente del hemisferio analítico sobre el resto de los imaginarios, obstaculizando la producción social de los mismos. La tendencia de la episteme occidental, tanto en su vertiente clásica como en la moderna, ha sido la subsumción de la diferencia a los postulados de la identidad. Mientras el discurso clásico trataba de elaborar una génesis de la diferencia a partir de la monotonía secretamente variada de lo parejo, en la analítica moderna de la finitud se trataba de llegar al mismo punto haciendo lo contrario.

“En suma, se trata siempre para ella de mostrar cómo lo Otro, lo Lejano es también lo más

622 Stolcke, V.; ¿Qué tiene que ver el género con el parentesco - en Procreación, crianza y género. Aproximaciones antropológicas a la parentalidad. 2010, pg. 319-333.

623 Schneider, D.M. (1995), “The Power of Culture: Notes on Some Aspects of Gay and Lesbian Kinship in America Today”, *Cultural Anthropology* 12(2), pp. 270-74 (1968), *American Kinship: A Cultural Account*, Chicago: University of Chicago Press. Citado en Stolcke, V.; (2010); op. cit. p. 321-322.

624 Shapiro, J. (1983), “Anthropology and the Study of Gender,” en E. Langland y W. Gowe (eds.), *A Feminist Perspective in the Academy*, Chicago: Chicago University Press. Citado en Stolcke, V.; (2010); op. cit. p. 322.

625 Stolcke, V.; (2010); op. cit. p. 319-333; Collier y Yanagisako; *Gender and Kinship. Essays Toward a Unified Analysis* (1987) Los estudios sobre el parentesco es una de las líneas de investigación surgidas en el desarrollo moderno de la antropología a finales del siglo XIX. Analiza cuestiones en torno a los derechos y dinámicas de las relaciones sociales, así como la pertenencia, biológica o cultural, a un determinado grupo o clase social; motivo por el cual, el parentesco se considera un hecho al mismo tiempo natural y cultural.

Próximo y lo Mismo. Se ha pasado así de una reflexión en el orden de las Diferencias (con el análisis que supone y esta ontología de lo continuo, esta exigencia de un ser pleno, sin ruptura, desplegado en su perfección que suponen una metafísica) a un pensamiento de lo Mismo, siempre por conquistar en su contradictorio: esto implica (además de la ética de la que se ha hablado) una dialéctica y esta forma de ontología que, por no tener necesidad de lo continuo, por no tener que reflexionar el ser más que en sus formas limitadas o en el alejamiento de su distancia, puede y debe pasarse de la metafísica. Un juego dialéctico y una ontología sin metafísica se llaman y se responden uno a otra a través del pensamiento moderno y todo a lo largo de su historia, pues es un pensamiento que no va ya hacia la formación jamás lograda de la Diferencia, sino hacia el develamiento siempre por realizar de lo Mismo."⁶²⁶

Esto es, desde sus inicios la epistemología occidental, el saber oficial ha tendido siempre a la unidad, a la concordancia del ser, donde lo diferente, lo otro, lo "anormal", lo subversivo, también forma parte del "Ser". Ahora bien, esta unidad nunca es real, sino simulada, del mismo modo que resulta ya un simulacro pensar el ser del lenguaje (el fundamento de la representación) y el ser del hombre (el fundamento de la condición humana) a la vez.

Castoriadis también percibió la aversión del imaginario patriarcal a la diferencia, la creatividad y el pensamiento libre; el odio que profesa lo hegemónico a "el otro", a lo distinto, que es instrumentalizado como mano de obra o cosificado como mercancía. De ahí la tendencia del imaginario patriarcal a derivar en conductas y en la creación de imaginarios que fomentan el racismo, la xenofobia, la homofobia o incluso la aporofobia, el odio al pobre.⁶²⁷

*En tales condiciones, para el racista es válido el silogismo siguiente: "(...) si (a) soy yo, y si afirmo el valor de (a), debo entonces afirmar el no valor de (no a). Entonces, si yo tengo un valor, lo que no es yo no tiene valor" (Castoriadis, 2004:225). El odio expresado al Otro, agrega, no es otra cosa que un odio de sí mismo anidado sólidamente en la mónada psíquica, al constatar que "nunca seré más que este miserable individuo, que detesto pues me recuerda que no soy todo y el resto y aún más. Me recuerda que no soy un meta-dios sino un pequeño mortal, yo, ese gran conquistador, este filósofo, este poeta, etc., un pequeño mortal destinado a ser olvidado en diez segundos, en diez años, en diez siglos... de igual" (Castoriadis, 2004:227).*⁶²⁸

626 Foucault, M.; Las palabras y las cosas, (1966); op. cit., pp. 330-331.

627 "La aporofobia consiste, por tanto, en un sentimiento de miedo y en una actitud de rechazo al pobre, al sin medios, al desamparado. Tal sentimiento y tal actitud son adquiridos", Adela Cortina en el diario "El País", 7-3-2000; http://elpais.com/diario/2000/03/07/opinion/952383603_850215.html

628 Baeza, M.A.; "A propósito de la problemática del ser en el pensamiento de Cornelius Castoriadis" en la revista "Imagonautas 2 (1) / Grupo Compostela de Estudios Sobre Imaginarios Sociales (G.C.E.I.S) / 2011/ ISSN 07190166/ pp. 04-22; Castoriadis, Cornelius (2004). Sujeto y verdad en el mundo histórico-social. Buenos Aires, F.C.E.

Si el otro persiste en su diferencia, se vuelve algo “inconvertible y eliminable a la vez”. Ante la imposibilidad social de poder dar curso a la conocida “pulsión de muerte” (el “thánatos” freudiano)⁶²⁹, el imaginario hegemónico de la identidad lo categoriza y lo significa como algo distinto, algo anormal.

“A esta otredad se le confieren, socio-imaginariamente, diversos atributos negativos, siempre en el sentido de la inferioridad. Una vez más, frente al racismo en tanto cosa instituida socialmente, sólo la facultad instituyente de una sociedad podría hacerse cargo de tal tratamiento odioso, a través de sus posibilidades históricas, de instituir democracia y, sobre todo, autonomía.”⁶³⁰

Frente a los abusos del *poder*, frente a la colonización de la cultura llevada a cabo por el imaginario patriarcal-analítico y su imaginario patriarcal, sólo queda “instituir democracia”, esto es “imaginar y proyectar” *justicia*, e instituir autonomía, es decir, producir imaginariamente la *libertad*. Contrarrestar las “fuerzas” de un imaginario tal, lograr el equilibrio social, requiere la producción (“actos + simbólicos”) de movimientos de contracultura capaces de des-instituir e instituir nuevas formas de pensar y actuar. Cada sociedad, cada cultura, genera inevitablemente, por el mismo movimiento que la ha dado forma, la semilla del cambio.

De la sociedad a la psique:

La antropología determina los imaginarios culturales a partir de estudios de campo y datos empíricos, como documentos, cartas, leyes,... Nosotros en cambio, estamos abordando el problema de lo simbólico desde otra óptica, recurriendo al estudio comparativo de mitos, filosofías y religiones de varias culturas. Éstas pueden constituir una fuente rica en matices para inferir datos sobre los roles de género. Sin embargo, consideramos que no sólo constituyen una fuente histórica sobre fenómenos literario-culturales; intuimos que lo inconsciente colectivo dejó allí su marca, sus huellas, y por eso mismo no sólo determinan el género en función de las estructuras empíricas de las sociedades, sino de las “estructuras” psico-empíricas, arquetípicas, de lo inconsciente. Como hemos podido comprobar, bajo la “dictadura” de la iglesia católica, el pensamiento simbólico en occidente tuvo que tomar formas ocultas e incluso contraculturales, como ocurrió en movimientos como el

629 *Ibíd.*

630 *Ibíd.*

gnosticismo, la alquimia, la masonería o la teosofía. Dentro de los ámbitos de estas disciplinas los roles de lo masculino y lo femenino eran distintos a los convenidos socialmente por la cultura. En estos movimientos o escuelas el universo simbólico de lo femenino no era considerado de segundo orden, antes bien, constituía la polaridad necesaria para el equilibrio del universo y de la psique, siendo deificado al mismo nivel que lo masculino, y su contribución era condición necesaria en el camino de perfectibilidad humana.

Vamos a abordar la cuestión del género y su problemática desde el pensamiento simbólico y su repercusión social a través de la psique. El género no tanto como realidad simbólico-cultural, sino como condición de posibilidad de esa realidad. La naturaleza y diferenciación de géneros desde el ámbito de lo inconsciente. Queremos saber qué distingue simbólicamente a cada género, cómo se interpretan simbólicamente las relaciones entre géneros y lo que es más importante, cómo influyen los símbolos de lo femenino y lo masculino en la psique humana en cuanto a la generación de determinadas conductas, decisiones y actos sociales. Esto es, queremos saber hasta qué punto podría incidir, tal como apuntó Jung en su teoría de la posesión, los universos simbólicos masculino y femeninos en nuestro comportamiento y la intencionalidad de nuestras acciones.

Vemos en los patrones simbólicos de género un elemento aglutinador de diversos imaginarios, conductas, símbolos, expresiones,... Incluso pareciera que lo imaginario se ha construido utilizando esos patrones y que cada imaginario recogiese, compilase, arquetipos que le son afines. A partir de los datos recopilados, inducimos que los símbolos que ocupan nuestra psique, dadas sus características, pudieran “agruparse” en tres grandes “bloques” imaginarios. Hablando claro, creemos que todos los arquetipos habidos y por haber pueden entenderse como derivados de tres fuentes imaginarias principales: el imaginario masculino, el femenino y el andrógino.

*“En el simbolismo psicológico, pueden aplicarse los conceptos a nivel de los diferentes miembros del cuerpo humano. El lado derecho corresponde a lo consciente, y el izquierdo a lo inconsciente. Las formas, según su carácter positivo o negativo (prominencias o huecos), conciernen a tales principios respectivos y a los géneros y sexos correlativos”.*⁶³¹

Dadas las analogías que existen entre las conclusiones del pensamiento simbólico sobre los géneros y las conclusiones de la psicología cognitiva sobre la naturaleza de los hemisferios cerebrales, incluso vemos factible una vinculación entre la estructura del cerebro material y la estructura del universo imaginario. Dicho de otro modo, creemos que manejamos pruebas suficientes para, como mínimo, lanzar la hipótesis de que pudiera existir una base empírica para lo

631 Cirlot, J. E.; Diccionario de Símbolos, ed. Siruela, madrid, 2006, p. 250.

simbólico-masculino, en el hemisferio izquierdo, y una base empírica para lo simbólico-femenino, en el hemisferio derecho. De tal modo que vamos a establecer la siguiente alianza: tres géneros, tres imaginarios, tres cerebros (tres hemisferios).

De la relación “macrocosmos-microcosmos” a la relación “cultura-psyche”:

Lo que es vivido por lo inconsciente es proyectado como imagen del orden del cosmos, esta imagen revierte en una concepción política que a su vez tiene tanto su imagen como su reverso en los productos culturales; este conglomerado social revierte a su vez sobre la psique, modificando poco a poco las coordenadas de lo inconsciente colectivo.

“Según el esoterismo musulmán, el hombre es el símbolo de la existencia universal, idea que llega a la filosofía contemporánea en que el hombre es definido como “mensajero del ser”, si bien, para el simbolismo, no sólo hay una relación de función (detentar la conciencia del cosmos), sino de analogía, por el cual el hombre es una imagen del universo. Esta conexión analógica es a veces precisada; pasajes de las “Upanishads” de mayor antigüedad, cual la “Brihad Aranyaka” y “Chandogya” establecen la correspondencia, parte a parte, del organismo humano con el macrocosmos, por correlaciones de los órganos y de los sentidos. Por ejemplo, los elementos del sistema nervioso proceden de las sustancias ígneas; la sangre se relaciona con las acuosas...”⁶³²

La sentencia, “tal como es arriba es abajo” no sólo corresponde a un orden trascendente, también tiene una lectura horizontal: tal como es en el interior es en el exterior, y viceversa. Esto es, la lectura “macrocosmos-microcosmos” de las ciencias simbólicas de la antigüedad, hoy en día, de un modo más adecuado a la consciencia moderna occidental, puede atenderse desde una lectura mundana, donde la ley de correspondencia sucede a nivel “cultura (macrocosmos)-psyche (microcosmos)”. La diferencia es que entonces tanto el ser humano como el universo eran considerados la medida de todas las cosas, y hoy sólo lo es el hombre (a veces también la mujer).

“El simbolismo del hombre, particularmente como “hombre universal”, y las correspondencias zodiacales, planetarias y de los elementos, constituyen las bases de dicha relación, a la cual han aludido pensadores y místicos de todas las doctrinas y tiempos. Orígenes, por ejemplo, dijo: “Comprende que eres otro mundo en pequeño y que en ti se hallan el sol, la luna y

632 Ibid., p. 249-251.

Nótese que el cambio terminológico no se debe a un cambio en la esfera de lo real, sino en la esfera de lo cultural. A nuestra psique moderna, mundanizada en extremo debido a la colonización-posesión de un imaginario lógico-pragmático le es inconcebible aceptar las coordenadas simbólico-cósmicas que otrora le sirvieran a lo consciente como marco de referencia. Pero el enlace que en ambos casos se realiza, la ligazón inconsciente, es básicamente la misma.

¿Una cultura matriarcal? ¿una cosmogonía femenina?

¿Podríamos determinar una periodización cultural? ¿existe un orden simbólico de aparición de las figuras de lo masculino, lo femenino, y lo andrógino? ¿existió una cultura matriarcal, y una cultura filial? Son preguntas que se han hecho desde disciplinas como la historia o la antropología, especialmente desde la óptica del feminismo y los estudios de género.⁶³⁴

“La proliferación de estatuillas paleolíticas desnudas, obesas, de formas femeninas acentuadas, es un hecho bien conocido. Además, los trabajos de los antropólogos han permitido poner de relieve la existencia en la alta Antigüedad de cultos ofrecidos a una Diosas d ella que cabe pensar que pudo desempeñar un papel fundamental en la cosmogonía, la antropogonía y la marcha vital del mundo. Esta Gran Diosas, que gozaba al parecer de gran prestigio y de importantes cultos, asimilada con frecuencia a una Diosa Madre, fue muy celebrada en el mundo mediterráneo (...) Parece representar un elemento particularmente constante de cristalización del pensamiento religioso primitivo. (...) Jean Przyluski⁶³⁵, de acuerdo en esto con otros especialistas, plantea la existencia de una analogía entre las figuras obesas del paleolítico y los cultos ofrecidos a la Diosa en la alta Antigüedad. (...) Parece que el culto de la Gran Diosa era común a las poblaciones helénicas, iránias y semíticas, y que esta

633 Ibid., p.298. Orígenes, s. II-III, Padre de la Iglesia Oriental y, junto con San Agustín y Santo Tomás, uno de los tres pilares de la teología cristiana.

634 Véase, por ejemplo, Rodríguez Herranz, R. y Serrano Muñoz, L.; El concepto del matriarcado: una revisión crítica. en Arqueoweb, revista sobre arqueología en Internet, departamento de prehistoria Universidad Complutense de Madrid, 7 (2) sept. / dic. 2005.; Martín-Cano, F. (2000): Del matriarcado al patriarcado. Omnia. Mensa España, septiembre, Nº 78, Barcelona; Martín-Cano Abreu, F. Estudio de las sociedades matrilineales (S.M.), Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, 12 (2005.2).

635 Przyluski J., La princesse à l'odeur de poisson et la Nagi dans les traditions de l'Asie orientale, Paris 1925. Profesor de Historia y filología endochina en el Collage de France desde 1931 hasta 1944, después de haber sido administrador colonial. También autor de: L'évolution humaine, La participation, Le Bouddhisme, Le concile de Rajagrha,

divinidad gozaba de gran celebridad con los nombres de Anahita, Asrdvi, Nanai, Artemisa". (...) Según él, todo induce a pensar que la mujer – o más bien el elemento femenino – fue investida con un poder determinante en las religiones arcaicas. En resumen, la mujer mítica es la madre procreadora, como es también la Tierra nutricia" (...) Lo que se perfila claramente a través de la obra de Jean Przyluski es que los cultos más antiguos se dirigen a la Mujer – que, por evolución, se convertirá en la Gran Diosa cósmica, señora de la Tierra y del Cielo –. (...) Estas tendencias culturales debieron de estar, según el autor, en relación con estructuras sociales ginocráticas" (...) En apoyo de su tesis, (Jean Przyluski) recuerda el hecho, muy conocido por los etnólogos pero siempre sorprendente, de que algunos "primitivos" ignoran las condiciones reales de la procreación y desconocen particularmente el papel fecundante del macho. Esta ignorancia fue ya señalada por Lévy-Bruhl en "la mentalidad primitiva", y el hecho había sido claramente afirmado por Spencer y Gillen en su estudio sobre los aruntas de Australia central (...) Se entiende hasta qué punto pudo y debió de ser sobreestimada la feminidad en las fases prehistórica y protohistórica de la historia de las religiones."⁶³⁶

Posible mutación de la hegemonía del imaginario materno-femenino al paterno-masculino; ¿cómo fue posible? ¿intervino una figura filial?

"Según Jean Przyluski, el conjunto de los fenómenos religiosos – al menos en la cuenca mediterránea oriental – sufrió en el curso de la alta Antigüedad una gigantesca mutación interna que traslada el sentido de los cultos "de la Diosa Madre al Dios Padre". El autor constata, más que explicar esta mutación: "En el curso del primer milenio, en los grandes imperios indoeuropeos, en Roma, en Irán, en la India, la Gran Diosa perdió su hegemonía; cayó hasta el rango de divinidad subalterna. Por su puesto, ese declive de la Diosa tuvo lugar por etapas, y el autor se esfuerza en establecer minuciosamente su inventario. Pasado el primado categórico de la feminidad, vemos introducirse junto a ella el elemento masculino: la Diosa es representada entonces con su paredro, es decir, su consorte subordinado, al que ella todavía domina. Hay ahí como un reconocimiento del papel viatl de la masculinidad; femenino y masculino deben ser considerados en adelante como dos modos indisociables del poder generador. Después vemos afirmarse a la pareja divina, de la que no faltan ejemplos en las culturas antiguas. Luego, un nuevo esfuerzo de síntesis y condensación desembocó en la formación de una entidad híbrida, hermafrodita. Por último la divinidad se masculiniza y afirma poco a poco sus nuevas prerrogativas."⁶³⁷

636 Libis, J.; El mito del andrógino, ed. Siruela, Madrid, 2001, p. 37-38.

637 Ibíd., p. 38

Puede que sí haya existido una periodización simbólica como tal⁶³⁸, al margen de que podamos atribuirle los caracteres de lo masculino y de lo femenino; sin embargo, nunca se ha podido demostrar que existiera un orden político y cultural específicamente matriarcal. Lo que sí parece simbólicamente comprobado es que primero fue una cosmología animista y más tarde se elaboró una teología politeísta de orden jerárquico. Y esto indica cierto el lugar primigénito de la figura femenina sobre la masculina. En síntesis, podríamos esbozar un esquema cuya imagen sería la siguiente:

MATRIARCADO	PATRIARCADO
Mitos y adoración de espíritus y demonios	Orden social más elevado, dominado por la razón
Salvajes instintos primordiales	Perfeccionamientos técnicos
Simbolismo fantástico	Paso del <i>mito</i> al <i>logos</i>
IRRACIONALIDAD	RACIONALIDAD
Arraigo a la tierra, a la naturaleza	Primeros síntomas de trascendencia
Divinidad femenina: deidad omnimaterna.	Nueva divinidad, Febo-Apolo, Dios del Sol y de la Luz

Por otro lado, aunque la figura de procreación primigenia está asociada a un elemento femenino, con asiduidad se presenta particularmente andrógina.

“Dista mucho de suceder que las cosmogonías míticas estén siempre orquestadas por una divinidad suprema. Sobre este punto, A. H. Krappe aporta datos iluminadores: en la mayor parte de las mitologías (...), el dios supremo no es el creador del mundo; éste es obra de algún demiurgo, incluso de algún demonio que, lejos de trabajar ex nihilo, emplea ciertos materiales preexistentes. Frecuentemente encontramos también la idea de un Huevo cósmico primordial que engendra el mundo por estallido o salida desde su interior”

“A propósito de las sociedades sin escritura (...) estaríamos tentados a decir que la teología se disuelve ahí en una cosmología, más que a la inversa. De forma general, parece que en esas sociedades los ciclos míticos cosmogónicos están emparentados con uniones sexuales sagradas, con “hierogamias” primordiales. Con frecuencia se echa mano de la Tierra y el Cielo, que emerge a veces de un mismo “complejo” primordial primitivo. (...) Así pues, los dioses, propiamente hablando, no siempre están claramente implicados en las grandes demiurgias inaugurales. En cambio, a ellas está claramente unido un matiz sexual que se manifiesta en una especie de ambigüedad que encontramos muy a menudo (...) Desde el primer momento, el

638 Tal y como se expone, por ejemplo, en Campbell, J.; El Héroe de las Mil Caras, psicoanálisis del mito (1949), de. Fondo de cultura económica de España, Madrid, 1992.

*andrógino proteiforme habita el mito y parece determinar sus fluctuaciones. Es lo que sucede en las religiones politeistas, donde las cosas aparecen más abiertamente y donde la androginia de los dioses se hace fácilmente reconocible.”*⁶³⁹

¿Una cultura filial? ¿Una cosmogonía andrógina?

Si determinar una divinidad suprema femenina resulta complicado, la tesis de un arquetipo andrógino divino se torna más problemática. ¿Cómo situar un arquetipo divino, genético e inaugural de carácter filial en los cimientos cosmogónicos y políticos de una sociedad si ese lugar está ocupado, o bien por la Gran Diosa, o bien por el Dios Padre? La tesis de Przyluski es que hubo una figura intermedia entre la mutación de la “diosa madre” al “dios padre”, el andrógino.

*“En consecuencia, la tesis de un arquetipo andrógino divino se torna problemática. Jean Przyluski conocía perfectamente la existencia de las divinidades andróginas de la Antigüedad, pero precisamente, les atribuye un carácter histórico, en otras palabras, transitorio, y no esencial o fundamental. (...) La divinidad andrógina es intermedia entre la Gran Diosa y el Dios universal. Sintetiza en una sola persona los rasgos de ella y su pareja que forman la Diosa y su paredro. Finalmente, en conformidad con la tendencia androcrática de las civilizaciones modernas, el dios masculino emerge solo”.*⁶⁴⁰

Eliade critica este modelo de Przyluski porque este esquema presenta el motor de esta evolución como una lucha de los sexos en la conquista del poder.

*“Pero este esquema, por seductor que sea, podría ser abusivamente simplificador y productor de una lógica excesiva. Mircea Eliade se niega a conceder un carácter únicamente transitorio e híbrido a las divinidades andróginas (...) “En cualquier caso, Mircea Eliade llegó a la conclusión de que el Dios Padre celeste forma con la Diosa madre telúrica una especie de complejo bisexuado indisociable y que es vano, en esas condiciones, tratar de afirmar una preeminencia masculina o femenina, fuera de algunas manifestaciones históricas cuyo carácter “accidental” no llega a eclipsar la tendencia arquetípica fundamental”.*⁶⁴¹

Según Eliade no está probado que la primera divinidad fuera femenina, sino más bien

639 Libis, J.; El mito del andrógino (2001); op. cit., p. 29-30

640 Ibid. p. 38-39.

641 Ibid. p. 39.

asexuada o andrógina, auto-fecundativa del universo. En cualquier caso, en su origen la naturaleza, la divinidad primigénia, antes de ser representada con características sexuales, sean masculinas, andróginas o femeninas, más bien apareció en el pensamiento como símbolo de una fuerza creadora puramente cósmica, asexuada o, si se quiere, supersexuada. Eliade piensa en los modelos dualistas orientales (ying, yang).

En conclusión, podemos pensar que 1) al principio, la figura divina del imaginario no era sexual, sino simplemente fuerza procreadora (Eliade) 2) esa fuerza procreadora se identificó con la mujer (opinión consensuada) 3) con el tiempo, esa identificación no satisfacía la realidad hegemónica de la violencia masculina, pero no pudo mutar directamente a la figura “paterna” -hubiese significado un cambio muy profundo para la psique y para la imagen que la psique compartía del cosmos a nivel social (es decir, un cambio brusco hubiera sido insoportable e injustificable en términos político-ontológicos)-, por eso se hicieron figuras consortes (aunque la hegemonía femenina ya estaba puesta en duda) (Przyski) 4) Estas figuras consortes propiciaron un politeísmo donde la figura hegemónica y emblemática ya sería asimilada por una entidad masculina. 5) Aunque con tal de prevenir una toma excesiva de poder, y a modo de hacer pervevir los ideales femeninos, estos transmutaron, y pronto aparecería la figura de “el hijo” (hércules, artemisa, atenea, dioniso, apolo,... incluso zeus fue hijo de cronos) como símbolo de la síntesis,.. evitar el monopolio paterno, también las moiras, el destino... Los hijos algún día reinarán (politeísmo griego = democracia ateniense) 6) las necesidades políticas centralizaron la figura divina en la figura real (monoteísmo = monarquía). En la mitología judeocristiana también pervive la figura del hijo: hay que cuidar a la infancia, pues cada nuevo nacimiento puede ser el mesías.

Pervivencia de lo femenino y lo andrógino en nuestra cultura patriarcal:

Libis defiende, siguiendo a Eliade, la tesis que también hay androginia en la tradición judeocristiana, pero que ha sido ocultada por una sociedad fuertemente patriarcal que ha hecho una lectura masculinizada de las sagradas escrituras, de por sí ambiguas o directamente “asexuales”. Libis también presenta datos respecto a las tradiciones monoteistas que harían pensar en la representación andrógina del Dios Padre (la figura de Yawhé, Elohim)⁶⁴². Lo interesante para nuestro trabajo no es determinar la sexualidad de la figura hegemónica de un imaginario social, sino el dominio cultural que ejerce su “cuadrilátero imaginario” (metafísica, epistemología, ética y estética) sobre el imaginario social.

642 Ibid., p. 43-64.

“En el antiguo testamento toda representación o toda imagería andrógina de Dios parece excluida a priori, exceptuado no obstante un corto pasaje, cuya importancia es capital. Se dice en el Génesis:

*Y creo Dios al hombre a su imagen,
a imagen de Dios lo creó;
hombre y mujer los creó.*

*La letra del texto nos invitaría a pensar que, al menos a título de analogía, la estructura “hombre-y-mujer” estaría ya presente en Dios de una cierta manera. Pero el texto citado tiene un carácter completamente excepcional; no queda explicado ni por la continuación inmediata del texto ni por otros fragmentos.”*⁶⁴³

Por lo tanto, podemos pensar que su naturaleza es dual; sin embargo, de nuevo se generan dudas sobre la naturaleza de este principio cosmogónico, ¿dual o sencillamente formal?

*“Elohim” es una forma plural, pero no dual. Además, esta pluralidad no tiene ninguna connotación antropomórfica (...) ese plural designa una abstracción, “la divinidad”. En cuanto a “Yahwé”, se sabe que esta denominación, sagrada por excelencia, fue revelada a Moisés en términos que excluyen también todo antropomorfismo (...) la fórmula sibilina que Dios comunica a Moisés (“yo soy el que soy”) parece contener una doble connotación de ontología y trascendencia. Dios es el Ser absoluto, y se manifiesta de entrada más allá de toda representación y de toda determinación.”*⁶⁴⁴

Represión de lo femenino y lo andrógino en nuestra cultura patriarcal:

*“(El texto bíblico...) es anulado subrepticamente por el inconsciente de un discurso que emana de una cultura estructurada según un poder de tipo viril, de tal manera que la imagería parásita que se incorpora a la Revelación tendrá una coloración fundamentalmente masculina.”*⁶⁴⁵

Puede que el dios judeocristiano no sea antropomórfico, pero sí es “patriarcal”:

643 Ibid., p. 43.

644 Ibid., p. 44.

645 Ibid., p. 46.

“Dios dijo a Moisés: “Yo soy el que soy” (...) “Esto dirás a los hijos de Israel: Yawhé, el Dios de vuestros padres, el Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob, me envía a vosotros. Éste es para siempre mi nombre, con él se me recordará por todos los siglos” (...) Obligado es por tanto reconocer que el Dios de la revelación mosaica no presenta rasgos “andróginos”. Todo lo más, tendría una cierta coloración “masculina”. Es el “Dios de los padres”, el Patriarca Supremo. Por otra parte, fue en ese sentido como lo comprendieron las tradiciones posteriores. El “Yo soy” que no tiene nombre se convertirá en el “Kyrios” y el “Dominus” de los traductores grecolatinos. Sin embargo, esos vocablos remiten tal vez más a la idea del Señor que a la idea de una divinidad específicamente masculina que sería como la otra vertiente de la Gran Madre oriental, quizá más bien, el Señor pudo ser pensado en términos de masculinidad por el hecho de reinar por encima de todo sobre la sociedad hebrea, fuertemente patriarcal”⁶⁴⁶.

Por todo ello, Libis presenta dos opciones sobre la relación entre el género o sexo divino e imaginario social (sin tener pruebas concluyentes para poder decantarse por alguna): a) el texto bíblico presenta a un Dios masculino; b) el texto bíblico presenta a un dios asexuado, pero masculinizado por la sociedad. En cualquier caso, no podemos desligar la sexualidad de una divinidad con la sociedad que representa. Puede que el dios judeocristiano no fuera sexual en la teoría, pero sí para la práctica y las costumbres.

“Ahora bien, precisamente lo que induciría a pensar que existió un fenómeno de represión es el espectacular resurgir del principio femenino y del esquema andrógino en la tradición judía posterior”⁶⁴⁷

Lo femenino fue reprimido en por los practicantes judeocristianos, pero este resurgir fue recogido y alimentado en los albores de la modernidad por los alquimistas europeos a través de la Cábala (del hebreo קַבְּלָה qabbalah, ‘recibir’). La filosofía de la cábala es una escuela gnóstico-hermenéutica judía que surgió a finales del S.XII de manos de la comunidad sefardí, que toma como base los cinco primeros libros de la Biblia (conocidos por “Pentatéuco” o “Torá”).

“Comentando el célebre pasaje “Hagamos al hombre a nuestra semejanza”, el texto kabalístico (el Zohar) dice: “La escritura se sirve del plural, “hagamos” para indicarnos que la creación del hombre fue realizada por las dos esencias divindas que están simbolizadas por el macho y la hembra. “A nuestra imagen” quiere decir los ricos; “a nuestra semejanza” quiere decir los

646 Ibid., p. 44-46.

647 Ibid., p. 46.

pobres; pues el macho es la riqueza, y la hembra, la pobreza. Ahora bien, así como las dos esencias divinas no forman más que una sola, porque una protege a la otra, se la asimila y colma de beneficios, así los hombres de este mundo, el rico y el pobre, símbolos del macho y la hembra, no deben formar más que uno, dando uno al otro y haciendo el bien uno al otro (...en este fragmento...) esta bipartición divina y sexual se articula sobre una tercera dicotomía: abundancia y penuria.”⁶⁴⁸

648 *Ibíd.*, p. 46.

2) Simbología de los tres géneros:

El tres, la tríada:

“1. Tres es universalmente un número fundamental. Expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la tri-unidad del ser vivo, que resulta de la conjunción del 1 y del 2, y es producto de la unión de cielo y tierra. 3, dicen los chinos, es un número pero fecto (teh 'eng), la expresión de la totalidad, del acabamiento: nada se le puede añadir. Es el acabamiento de la manifestación: el Hombre, hijo del Cielo y de la Tierra, completa la gran tríada. Es por otra parte, para los cristianos, el acabamiento de la unidad divina: Dios es uno en tres Personas. El budismo posee su expresión acabada en una triple Joya o Triratna (Buddha, Dharma y Sangha); lo que los taoístas traducen para su propio uso en: Tao, Libros y Comunidad. El tiempo es triple (Trikala): pasado, presente y futuro; el mundo es triple (Tribhuvana): Bhu, Bhuv, Swar (tierra, atmósfera y cielo); también en el sistema hindú la manifestación divina es triple (Trimūrti): Brahma, Vishnu y Shiva, aspectos productor, conservador y transformador, que corresponden a las tres tendencias (guna): salva, rajas y tamas (ascendente o centrípeta, expansiva y descendente o centrífuga). (...) Otros ternarios han sido señalados con respecto a la sílaba sagrada Om, que se compone de tres letras (Aum), correspondientes a los tres estados de la manifestación. Los reyes magos son tres: simbolizan, como señala Guénon, las tres funciones del Rey del mundo, atestiguadas en la persona de Cristo naciente: Rey, Sacerdote y Profeta. Tres también son las virtudes teológicas; tres los elementos de la gran obra alquímica: el azufre, el mercurio y la sal. En la China los Hi y los Ho, que son dueños del sol y de la luna, son tres hermanos. La formación de a tres es, junto con el cuadrado, y por otra parte en conjunción con éste, la base de la organización urbana y militar (Granet, trigramas). (...) El ternario se expresa con diversos símbolos gráficos, tales como el tridente, la trinacria (que es un triple pez de cabeza única), y más simplemente, por supuesto, por el triángulo. El carácter chino tsi, antiguamente representado por un triángulo, expresa la noción de unión y de armonía. El triángulo solo, o con el tetragrámaton hebraico, o también el ojo divino, es un símbolo de la Trinidad; es por otra parte un símbolo de la gran tríada china. (...) Tres es el número simbólico del principio macho entre los dogon y los bambara. (...) Por este hecho, el triángulo, que tiene por lo general una significación hembra. Sobre todo si tiene la punta hacia abajo, es entre los dogon un símbolo de la virilidad fecundante. (...) 4. La cábala ha multiplicado las especulaciones sobre los números. Parece haber privilegiado la ley del ternario. Todo procede necesariamente de tres que no constituyen más que uno. En todo acto, uno en sí mismo, se distinguen en efecto: 1) el principio actuante, causa o sujeto de la acción; 2) la acción de ese sujeto, su verbo; 3) el objeto de esa acción, su efecto o

su resultado. «Esos tres términos son inseparables y se necesitan recíprocamente. De ahí esa triunidad que hallamos en todas las cosas» (WIRT, 67). Por ejemplo. la creación implica un creador, el acto de crear y la criatura. «De modo general, el primer término del ternario es activo por excelencia, el segundo es intermediario. activo en relación al siguiente, pero pasivo en relación al precedente, mientras que el tercero es estrictamente pasivo. El primero corresponde al espíritu, el segundo al alma y el tercero al cuerpo» (ibid., 68). (...) Tres designa también los niveles de la vida humana, material, racional, espiritual o divina, así como las tres fases de la evolución mística: purgativa, iluminativa y unitiva.”⁶⁴⁹

La dualidad simbólica “sol-luna”:

“La luna es siempre yin con respecto al sol, que es yang, pues éste irradia directamente su luz, mientras que la luna refleja la del sol: el uno es pues principio activo. Y la otra principio pasivo. Esto tiene una aplicación simbólica muy amplia: en cuanto la luz es conocimiento. el sol representa el conocimiento intuitivo. inmediato; y la luna. el conocimiento por reflejo racional, especulativo. En consecuencia, sol y luna corresponden respectivamente al espíritu y al alma (spiritus y anima), así como a sus sedes: el rorazón y el cerebro. Son la esencia y la substancia, la forma y la materia: «su padre es el sol, su madre es la luna, se lee en la “Tabla Esmeraldina” hermética. (...) La dualidad activo-pasivo, macho-hembra, -que es también la del fuego y el agua-, no es una regla absoluta. En el Japón, y también entre los montañeses de Vietnam del Sur, el sol es femenino, y la luna masculina (así como en la lengua alemana, conviene señalarlo). (...) La correspondencia con los ojos nos sugiere otra: el ojo izquierdo corresponde al devenir, el ojo derecho al pasado; así pues, el sol corresponde a la intelección y la luna a la memoria. Estos ojos, solar y lunar, corresponden a los dos niidi laterales del yoga: ida lunar y pingala solar. Además el viaje del ser liberado a partir del término del niidi central, se desarrolla, ya sea en dirección a la esfera del Sol (es la vía de los dioses, devayana), bien sea en dirección a la esfera de la luna (es la vía de los antepasados, pitri-yana): salida del cosmos en el primer caso y renovación cíclica en segundo. (...) El yoga es unión del sol (ha) y la luna (tha) -de donde el término halhayoga- representados por los alientos prana y apana, o también por el aliento y el semen que son el fuego y el agua. La misma dualidad expresan, en el simbolismo alquímico-tántrico de los chinos, los trigramas li y kan. Que, por otra parte. el Yi-king (I-Ching) hace corresponder efectivamente al sol y a la luna. (...) En las tradiciones centroamericanas, (...) la oposición sol-luna se aplica generalmente a la dualidad macho-hembra. Así, J. Soustelle precisa que, «según una antigua tradición, en Teotihuacán se sacrifican hombres al sol y mujeres a la luna”.⁶⁵⁰

649 Chevalier, J. (Coord.); op. cit. (1986), p. 1016-1020

650 Ibid., p. 949-955.

La dualidad “masculino-femenino”:

“En una imagen hindú la “unión de lo inunible” (matrimonio del agua y del fuego) se representa por el entrelazamiento de hombre y mujer, que por ello puede simbolizar toda unión de contrarios: bueno, malo; alto, bajo; frío, cálido; húmedo, seco; etc. En alquimia, hombre y mujer simbolizan azufre (fuego) y mercurio (metal).”⁶⁵¹

En la psique esta dualidad va más allá de los elementos morfológicos. Esta dualidad de género alberga dos interpretaciones completamente distintas, pero complementarias, de todas las experiencias que atañen a la psique en su contacto con el mundo. No se trata aquí de “sexualizar” las entidades en función de una simple analogía con los caracteres morfológicos y externos de la sexualidad humana. Lo que está en juego en las cosmogonías simbólicas es un principio mixto, “masculino-femenino”. Esto es, un verdadero arquetipo andrógino que no se podría reducir a un antropomorfismo sumario. En este sentido, la diferencia genérica y sexual, tal como la conocemos y la vivimos en el plano de la experiencia humana, es ampliada en el inconsciente colectivo y erigida en principio. Si se considera hasta qué punto esta diferencia tiende hacia su abolición, y esto siempre en el inconsciente, se comprende mejor la aparición de tal estructura andrógina en las especulaciones, por ejemplo, de los pensadores gnósticos o alquímicos. En estas filosofías contraculturales, como hemos dicho, perviven pensamientos y reflexiones que demuestran la dualidad o trinidad de la esencia humana, la importancia de lo femenino y de lo andrógino.

“1. Estas dos palabras (masculino y femenino) no deben entenderse exclusivamente en el plano biológico que incluye el sexo del individuo; es necesario entenderlas también a nivel más elevado y más extenso. Así el alma es una combinación de los principios macho y hembra. Nefosh (principio macho), Chajah (principio hembra) dan la significación plena de alma viva. Según el Zohar los elementos masculinos y femeninos del alma provienen de las esferas cósmicas. El macho emite potencia de vida, principio éste sujeto a la muerte. la hembra es portadora de vida, ella anima. Eva salida de Adán significa, en esta perspectiva, que el elemento espiritual está más allá del elemento vital. Adán precede a Eva, lo espiritual es anterior a lo vital. Se encuentra un tema análogo en el mito de Atenea saliendo de la cabeza de Zeus. A este respecto, el Zohar toma el ejemplo de la candela, con su elemento sombrío y su elemento claro que significan lo masculino y lo femenino. La distinción de macho y hembra es un signo de separación (aguas superiores y aguas inferiores; cielo y tierra). En el primer relato de la creación, el hombre es andrógino: la separación aún no ha tenido lugar. A nivel místico el espíritu se considera macho: el alma que anima la carne, hembra: es la famosa dualidad de

651 Cirlot, J.E.; 2006, p. 250.

animus y anima (Jung)

2. Cuando estas palabras se emplean para designar lo espiritual, no se refieren a la sexualidad, sino al don y a la receptividad. En este sentido esotérico, lo celestial es masculino y lo terrenal femenino. De situarse uno en el plano biológico, interpretando lo masculino y femenino de modo sexual, se llega a la máxima confusión. Los occidentales frecuentemente se excitan o escandalizan por el simbolismo erótico del arte oriental y de la India en particular. No es raro ver lectores asombrados por el simbolismo del *Cantar de los Cantares* y desconcertados por los comentarios a los que da lugar el libro. Tal comportamiento prueba hasta qué punto los hombres civilizados, no solamente están alejados de su condición esencial, sino que no perciben el sentido de lo sagrado, por haberse acostumbrado a mirar todo en un plano profano. Conviene establecerse en el plano del espíritu para captar el sentido de los símbolos. Nada debe tomarse al pie de la letra, pues la letra mata y el espíritu vivifica (2Cor 3,6). Incluso si nos situamos en el plano de la sexualidad, es evidente que el hombre no es totalmente masculino ni la mujer totalmente femenina. El hombre entraña un elemento femenino y la mujer un elemento masculino. Todo símbolo macho o hembra presenta un carácter opuesto. Así el árbol es femenino; sin embargo puede aparecer como masculino. como el árbol simbólico que brota del miembro viril de Adán.

3. Paul Evdokimov lo ha fijado en términos claros, dentro de una visión ortodoxa donde mística, ontología y simbólica se juntan frente al problema de lo masculino y lo femenino. Su texto posee un valor universal dentro de una perspectiva cristiana. Después de recordar que en Cristo no hay ni hombre, ni mujer, que cada uno halla en él su imagen y que la plenitud humana está integrada totalmente en Cristo, escribe: "En la historia somos tal hombre delante de tal mujer. No obstante esta situación no existe para que nos instalemos en ella, sino en vista de un adelantamiento. Así en la existencia terrena, cada uno pasa por el punto crucial de su "eros", cargado de venenos mortales y a la vez de revelaciones celestes, para entrever ya el "Eros" transfigurado del reino". Es imposible presentar de manera más justa el problema de lo masculino y lo femenino, las dos dimensiones del único pleroma de Cristo (EVOF, 23,24). Lo que san Pablo declara a propósito de Cristo, Gregorio Niseno lo dirá de la humanidad (De hominis opificio, 181 d). Así lo masculino y lo femenino pierden uno respecto al otro su agresividad, dejan de ser opacos, conservando uno y otro su propia energía. "Iatrimonio En el Dios uno, se presenta lo masculino y lo femenino; Jesucristo imagen perfecta de Dios es uno en su totalidad masculina y femenina. «Siguiendo la distinción hipostática, lo masculino se refiere al Espíritu Santo. La "unidad" del Hijo y del Espíritu traduce al Padre» (EVOF, 26). Estas dos palabras, masculino y femenino, no se limitan pues de ningún modo a la expresión de la sexualidad. Simbolizan dos aspectos, complementarios o perfectamente unificados del ser. del hombre y de Dios."⁶⁵²

652 Chevalier, J. (Coord.); 1986, op. cit. p. 698-699.

No podemos dejar de entender el fenómeno de las dos culturas “ciencias-letras” a través del marco de la dualidad “masculino-femenino”, como si la primera fuera una extroversión cultural e inconsciente de la segunda.

Por otro lado, la dualidad divina y su unión bisexual parece estar presente en la propia etimología de “símbolo”, recordemos, “lanzar conjuntamente”, “reunir” o “unir dos partes”. Según la Kábala, la sexualización de las cosas es un efecto de la dualidad simbólica original pero hoy nos parece todo lo contrario, es decir, a la inversa.

*“El isomorfismo entre la dualidad de los sexos y la doble esencia de Dios no es solamente analógico, como podría dar a entender la palabra “símbolo”- Otros fragmentos son más claros a este respecto. Así: “las dos luces de la esencia divina tienen esto de particular, que una, la luz activa, es macho, y la otra, la luz pasiva, es hembra”. En el espíritu del Kabbalismo, no se trata de nombrar analógicamente la doble luz divina a partir de la dualidad de los sexos, sino, muy al contrario, de explicar esta última a partir de ella polaridad divina original. Vemos aquí que lo masculino y lo femenino no son únicamente determinaciones antropomórficas, sino lo que estaríamos tentados de llamar categorías ontológicas. La íntima unión en Dios de lo masculino y lo femenino resulta de una concepción indiscutiblemente andrógina de la divinidad”.*⁶⁵³

El “tercer género”, lo andrógino:

*“El régimen social del predominio de la madre, o matriarcado, se distingue, según Bachofen, por la importancia de los lazos de la sangre, las relaciones telúricas y la aceptación pasiva de los fenómenos naturales. El patriarcado, por el contrario, por el respeto a la ley del hombre, la instauración de lo artificial y la obediencia jerárquica.”*⁶⁵⁴

Sociológicamente el matriarcado ya no exista en Occidente, quizá nunca existió; pero psicológicamente su simbología persiste en el régimen, no social, sino psíquico de lo inconsciente. Nuestra sociedad logocéntrica occidental, masculina y patriarcal, oculta y reprime nuestro imaginario materno-femenino, y por ende las posibilidades del imaginario filial-andrógino; se da una “ginofobia” y una “filiofobia”. Los arquetipos y símbolos femeninos están oprimidos por un esquema patriarcal.

653 Libis, J.; (2001) p. 46.

654 Cirlot, J.E.; 2066, op. cit. p. 298.

“Que tu mano izquierda no sepa lo que hace la derecha” (San Mateo 6:3)

Como nos hace ver la antropología, tenemos que distinguir la cuestión biológica, el “sexo”, de la cuestión simbólico-cultural, el “género”. Del mismo modo, dentro del pensamiento simbólico, el concepto de “andrógino” no tiene nada que ver con la inclinación sexual. Se trata de la fusión de dos universos simbólicos, de dos polos opuestos del universo en una misma entidad (del macrocosmos al microcosmos). “Andrógino” para lo inconsciente significa la unidad del universo, la unidad de la psique.

“Este hombre universal implica, aunque no se hable de ello, la androginia. Pues el ser humano concreto y existencial, como hombre y mujer, expresa la escisión de ella totalidad no sólo física, sino anímica de “lo humano”. En las “Upanishads” se lee: “era, en realidad, tan grande como un hombre y una mujer abrazados. Él dividio este atman en dos partes; de éstas nacieron marido y mujer”. En la iconografía occidental aparecen a veces imágenes que parecen reflejar esta idea. La pareja humana, por el hecho de serlo, simboliza siempre la tensión hacia la unión de lo que está separado de hecho. Cuando en las figuras se ve el brazo, la unión de las manos, la conversión parcial en raíces que se unen, etc., se trata de un símbolo de conjunción y “coincidentia oppositorum”.⁶⁵⁵

Según Jung, el inconsciente colectivo impulsa un poder que insiste en resurgir el principio femenino de las cosas. Pero ese poder necesita ser liberado. En esta sociedad nos vemos obligados a ocultar nuestra psique dual, en especial nuestro lado femenino, tanto hombres como mujeres, con la consecuencia de una profunda individualización y una falta de identificación con el mundo externo. El hermafroditismo tiene también un rol sociopolítico. Como indica la tradición simbólica, la virtud de la acción de aquellos que son seres libres está en la coordinación completa de su ser: él / ella, cuerpo, alma y espíritu, la psique interna y externa, lo humano en su conjunto, en un *Todo*.

“Las imágenes hermafroditas sugieren que hay un estado de conciencia en el cual lo erótico ya no se tiene que buscar o perseguir, porque siempre está presente en su totalidad. En ese estado, toda relación y toda experiencia es erótica, dado que amante y el amado, el macho y la hembra, el “self” y “el otro” se han convertido en un solo cuerpo. Es la readquisición, por parte del adulto maduro, de lo que Freud llamó el cuerpo polimorfamente “perverso” del niño, es decir, un cuerpo que están agudamente consciente, que su superficie entera, así como cada uno de sus sentidos, es una zona erógena, restituyendo también la sensación de unidad con el

655 Libis, J.; 2006, op. cit.p. 46.

mundo entero, que hemos olvidado al aprender a adoptar nuestros roles sociales.

Cada iniciación a lo que está detrás del apariencia pasajera implica, por tanto, un desenmascaramiento que significa lo mismo que la muerte del rol o identidad que uno haya tomado en el juego sociopolítico. Porque el individuo es casi universalmente inconsciente de que ha aprendido a confundirse con una afición política y legal, una teoría del individuo sin fundamento físico o biológico. Su identidad entonces es una construcción levantada durante años de dramatización de su propio personaje entre él mismo y sus compañeros, es decir, una categoría rol puramente artificial. Es ese rol que se confunde con su "self" esencial y al que teme perder en la muerte. Y debido a que el rol le definió como un individuo "separado" y un agente "independiente", su identificación con dicho error le impide ver su unión con el mundo externo”⁶⁵⁶.

El mitos filosóficos o la filosofía mítica suele ser tratada como un entretenimiento poético, pero es indudable ver en ellos una expresión del “logos”. Ambos la unión de mito-femenino y logos-masculino dieron lugar al nacimiento de la filosofía, como puede verse en los mitos platónicos. Para Platón el significado de “mito” no era menos polisémico que para nosotros. “Mito” era y es tanto un “cuento” para niños como una discurso sobre algo que no puede ser captado por el intelecto ni por los sentidos, sino por la fusión de ambos. De tal modo que resulta un error querer separar del mito su “parte” racional de su parte “irracional”, el mito hay que aceptarlo como una unión, una fusión de ambas, y no una “entelequia” de la que pueda quedarme con la “verdad” y desechar lo “ficticio”.

En el diálogo que lleva por título “El Banquete” (385 a. c.), Platón hace que uno de sus personajes *cuenta* al resto de invitados un mito que explicaría el origen dual de la condición humana. El diálogo en sí trata sobre la naturaleza del amor, también es una apología de las diversas costumbres amorosas “heterodoxas” de la época. Cada invitado ofrece a los demás su opinión sobre el tema, es el turno del comediógrafo Aristófanes, que expondrá el mito de la causa de Eros en la humanidad. Según este mito, el deseo es connatural al hombre y tiene un gran poder sobre éste.

“Efectivamente, Erixímaco –dijo Aristófanes–, tengo la intención de hablar de manera muy distinta a como tú y Pausanias habéis hablado. Pues, a mi parecer, los hombres no se han percatado en absoluto del poder de Eros, puesto que si se hubiesen percatado le habrían levantado los mayores templos y altares y le harían los más grandes sacrificios, no como ahora, que no existe nada de esto relacionado con él, siendo así que debería existir por encima de todo. Pues es el dios más filántropo, como protector de los hombres y médico de aquello cuya

656 Watts A.; (1995); op. cit. p. 202, (cap.5 “El desmembramiento recordado”)

curación procuraría la mayor felicidad del género humano.

(...) Intentaré, pues, explicarles su poder y ustedes serán los maestros de los demás. Pero, primero, es preciso que conozcan la naturaleza humana y las modificaciones que ha sufrido, ya que nuestra antigua naturaleza no era la misma de ahora, sino diferente. En primer lugar, tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre sobrevive todavía, aunque él mismo ha desaparecido. El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y de lo femenino, pero que ahora no es sino un nombre que yace en la ignominia. En segundo lugar, la forma de cada persona era redonda en totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas, dos órganos sexuales, y todo lo demás como uno puede imaginarse a tenor de lo dicho.

(...)Eran tres los sexos y de estas características, porque lo masculino era originariamente descendiente del sol, lo femenino, de la tierra y lo que participaba de ambos, de la luna, pues también la luna participa de uno y de otro. (...) Eran también extraordinarios en fuerza y vigor y tenían un inmenso orgullo, hasta el punto de que conspiraron contra los dioses. Y lo que dice Homero de Esfialtes y de Oto se dice también de ellos: que intentaron subir hasta el cielo para atacar a los dioses. Entonces, Zeus y los demás Dioses deliberaban sobre qué debían hacer con ellos y no encontraban solución. Porque, ni podían matarlos y exterminar su linaje, fulminándolos con el rayo como a los gigantes, pues entonces se les habrían esfumado también los honores y sacrificios que recibían de parte de los hombres, ni podían permitirles tampoco seguir siendo insolentes.

Tras pensarlo detenidamente dijo, al fin, Zeus: Me parece que tengo el medio de cómo podrían seguir existiendo los hombres y, a la vez, cesar de su desenfreno haciéndolos más débiles. Ahora mismo, dijo, los cortaré en dos mitades a cada uno y de esta forma serán a la vez más débiles y más útiles para nosotros por ser más numerosos. Andarán rectos sobre dos piernas y si nos parece que todavía perduran en su insolencia y no quieren permanecer tranquilos, de nuevo, dijo, los cortaré en dos mitades, de modo que caminarán dando saltos sobre una sola pierna.

(...)Y al que iba cortando ordenaba a Apolo que volviera su rostro y la mitad de su cuello en dirección del corte, para que el hombre, al ver su propia división, se hiciera más moderado, ordenándole también curar lo demás. Entonces, Apolo volvía el rostro y, juntando la piel de todas partes en lo que ahora se llama vientre, como bolsas cerradas con cordel, la ataba haciendo un agujero en medio del vientre, lo que llamamos precisamente ombligo (...) para que fueran un recuerdo del antiguo estado.

Así, pues, una vez que fue seccionada en dos la forma original, añorando cada uno su propia mitad se juntaba con ella y rodeándose con las manos y entrelazándose unos con otros, deseosos de unirse en una sola naturaleza, morían de hambre y de absoluta inacción, por no querer hacer nada separados unos de otros. Y cada vez que moría una de las mitades y quedaba la otra, la que quedaba buscaba otra y se enlazaba con ella, ya se tropezara con la mitad de una mujer entera, lo que ahora llamamos precisamente mujer, ya con la de un hombre, y así seguían muriendo. Compadeciéndose entonces Zeus, inventa otro recurso y traslada sus órganos genitales hacia la parte delantera, pues hasta entonces también éstos los tenían por fuera y engendraban y parían no los unos en los otros, sino en la tierra, como las cigarras. De esta forma, pues, cambio hacia la parte frontal sus órganos genitales y consiguió que mediante éstos tuviera lugar la generación en ellos mismos, a través de lo masculino en lo femenino, para que si en el abrazo se encontraba hombre con mujer, engendraran y siguiera existiendo la especie humana, (...)

Desde hace tanto tiempo, pues, es el amor de los unos a los otros innato en los hombres y restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana. Por tanto, cada uno de nosotros es un símbolo⁶⁵⁷ de hombre, al haber quedado seccionado en dos de uno solo, como los lenguados. Por esta razón, precisamente, cada uno está buscando siempre su propio símbolo. En consecuencia, cuantos hombres son sección de aquél ser de sexo común que entonces se llamaba andrógino son aficionados a las mujeres, y pertenece también a este género la mayoría de los adúlteros; y proceden también de él cuantas mujeres, a su vez, son aficionadas a los hombres y adúlteras. Pero cuántas mujeres son sección de mujer, no prestan mucha atención a los hombres, sino que están inclinadas a las mujeres, y de este género proceden también las lesbianas. Cuántos, por el contrario, son sección de varón, persiguen a los varones y mientras son jóvenes, al ser rodajas de varón, aman a los hombres y se alegran de acostarse y abrazarse.

(...)Pero cuando se encuentran con aquella autentica mitad de sí mismos tanto el pederasta como cualquier otro, quedan entonces maravillosamente impresionados por afecto, afinidad y amor, sin querer, por así decirlo, separarse unos de otros ni siquiera por un momento. Éstos son los que permanecen unidos en mutua compañía a lo largo de toda su vida, y ni siquiera podrían decir qué desean conseguir realmente unos de otros. Pues a ninguno se le ocurriría pensar que ello fuera el contacto de las relaciones sexuales y que, precisamente por esto, el uno se alegra de estar en compañía del otro con tan gran empeño. Antes bien, es evidente que el alma de cada uno desea otra cosa que no puede expresar, si bien adivina lo que quiere y lo insinúa enigmáticamente.

(...)Pues la razón de esto es que nuestra antigua naturaleza era como se ha descrito y

⁶⁵⁷Recordemos el uso de la palabra "símbolo" en su sentido etimológico. La palabra griega "symbolo" designada cada una de las dos partes en que se dividía un objeto cualquiera para entregarlo a sendos individuos que habían establecido un pacto de ayuda mutua como expresión de ese pacto.

nosotros éramos un todo.

Amor es, en consecuencia, el nombre para el deseo y la persecución del todo. Antes, como digo, éramos uno, pero ahora por nuestra injusticia, hemos sido separados por la divinidad, como los arcadios por los lacedemonios. Existe, pues, el temor de que, si no somos medidos respecto a los dioses, podamos ser partidos de nuevo en dos y andemos por ahí como los que están esculpidos en relieve en las estelas, serrados en dos por la nariz, convertidos en téseras (símbolos). Ésta es la razón, precisamente, por la que todo hombre debe exhortar a ser piadosos con los dioses en todo, para evitar lo uno y conseguir lo otro, siendo Eros nuestro guía y caudillo.

(...) Yo me estoy refiriendo a todos, hombres y mujeres, cuando digo que nuestra raza sólo podría llegar a ser plenamente feliz si lleváramos el amor a su culminación y cada uno encontrara el amado que le pertenece retornando a su antigua naturaleza. (...)

Éste, Erixímaco, es –dijo– mi discurso sobre Eros, distinto, por cierto, al tuyo. No lo ridiculices, como te pedí, para que oigamos también que va a decir cada uno de los restantes o, más bien, cada uno de los otros dos, pues quedan Agatón y Sócrates.”⁶⁵⁸

En este mito, los dioses (poder psíquico) dependen de los hombres y viceversa. En el platonismo renacentista (Ficino, Bruno, della Mirandola) este origen andrógino de la humanidad (de “andrós”, hombre, y “gyné”, mujer) se leerá en clave bíblica a través del mito de Adán y Eva⁶⁵⁹.

De entre toda la riqueza de este mito, uno de los aspectos más significativos, tal como apunta Watts⁶⁶⁰, es el propio origen hermafrodita de la condición humana. Es decir, hemos estado hablando de que lo “andrógino” es un estado de fusión, de síntesis posterior. La “terceridad” de una dialéctica. Sin embargo, lo que nos muestra el inconsciente de Platón es una dialéctica invertida, donde la “terceridad” es la condición de posibilidad de lo masculino y lo femenino. Esto es, lo andrógino es el origen, la unidad esencial, no el resultado, sino la condición de que pueda haber opuestos. Así, lo “primero” de un pensamiento dialéctico no es “la tesis”, sino la síntesis.⁶⁶¹

En otras culturas, como la oriental (y de modo similar a la física contemporánea), y especialmente en el taoísmo, este principio es asumido y “definido” por la psique como “vacío”, lo “indefinido”. De tal modo que esta “dualidad en la unidad” (esta “diferencia” en la “identidad”, en términos de filosofía occidental) es análoga, como principio metafísico, al vacío.

En este punto el vacío y la plenitud, lo inconsciente y lo supra-consciente, lo subconsciente

658 Platón; *El Banquete* (385 a.c.), 189c – 193e.

659 Véanse, por ejemplo, los “Diálogos de Amor” de León Hebreo.

660 Watts, A.; 1995, Capítulo 5: El desmembramiento recordado, pp- 189-230.

661 De modo similar a como ocurre en las tríadas de Peirce. También vendría a ser una “explicación” simbólica de lo que hemos expuesto en nuestra teoría de la comunicación: que lo primero es el símbolo antes que la señal y el signo, pero que lo simbólico vuelve a aparecer como “terceridad”, síntesis de ambos. De tal modo que el “realismo psicológico” del cine de autor es una síntesis entre la naturaleza realista de la señal-fotográfica y la ficción-signica.

y lo sobreconsciente, se tocan. ¿Cómo no iban a hacerlo si uno genera lo otro en un bucle sin fin? ¿no es acaso así como se formó y se sigue formando lo inconsciente colectivo? Lo que para la cultura simbólica occidental es plenitud, la/el Rebis alquímico/a (síntesis andrógina), para la cultura simbólica oriental es vacío, el Tao (el sentido eterno). Lo que ocurre es que para nuestra mentalidad es difícil asumirlo. La mentalidad occidental está tan polarizada (el bien y el mal, lo justo lo injusto , ...) que le cuesta entender esto: que en realidad vacío y plenitud sean lo mismo; que síntesis y tesis converjan en un eterno retorno.

Heráclito: *“El camino hacia arriba y el camino hacia abajo son el mismo.”*, *“en el círculo, el comienzo y el fin son comunes”*.

3) Lo femenino, lo masculino y lo andrógino (triple raíz de lo imaginario):

Fijémonos en que lo interesante no son tanto los universos simbólicos, como su vinculación empírica a una área cerebral, así como carácter aglutinante de conjuntos arquetípicos que “guiarán” la voluntad intencional de la consciencia y serán proyectados por la psique en forma de representaciones e imágenes. De modo que caracterizamos tres grandes “bloques” de imágenes: las masculinas (cine industrial), las femeninas (cine documental) y las andróginas (cine “arte” o cine de autor), cada una con sus respectivas metafísica, epistemología, ética y estética. ¿no comporta eso la elaboración y la visión de una película, la transferencia por parte del emisor al receptor-espectador? Su metafísica u ontología, su visión global de ese universo diegético; su epistemología, esto es, su capacidad por darnos a conocer los acontecimientos, por transmitirnos información; su ética, la experiencia moral del mundo, la transferencia de unos valores con pretensiones de validez universal (Habermas); y una estética, es decir, cómo ese conjunto cualitativo es transformado en materia. Debido a la existencia de estos “bloques” simbólicos, podemos encontrar unos patrones comunes a cada una de estas tres formas básicas de cine (industrial, documental y autoral), aunque después se mezclen y den lugar a muchas; pues la pureza, la esencia no es una falsedad, sino algo que existe solamente en nuestro interior. Podemos hablar de tal película, de tal director, de tal escena, pero... sólo podríamos encontrar ejemplos mediante abstracción. Estamos hablando, y no sin motivos, de las “esencias”, de las “miradas”, de las “intenciones” puras, y por lo tanto, no empíricas, del cine. Pero, nos vemos obligados a insistir, no por ello menos reales. ¿Podríamos intuir esa esencia del cine? ¿Podemos? Por el momento, podemos adelantar las siguientes conclusiones:

1) “Bloque” simbólico femenino de lo inconsciente, proyectado en imágenes por un imaginario femenino, cuyo núcleo semántico parte de las ideas “mundo”, “nosotros”, “alteridad”, “el otro”,...; y deviniendo, en su esencia, una imagen cinematográfica documental:

El alma (jung), lo inconsciente, lo irracional, el mar, el agua, la tierra, la sensualidad, los sentidos, lo físico, lo corporal, lo material, la naturaleza, la fertilidad, la maternidad,

“los símbolos de la madre presentan una ambivalencia notable; la madre aparece como imagen de la naturaleza e inversamente; la “madre terrible” como sentido y figura de la muerte. Por

*esta causa, según la enseñanza hermética, “regresar a la madre” significa “morir” (...) También por la citada causa se ha considerado íntimamente ligado al significado de lo materno el sentimiento de nostalgia del espíritu por la materia o la sumisión del mismo a una ley informada pero implacable (el destino). Jung menciona el hecho de que en el “Traité de la Cabale”, de Jean Thenaud (S. XVI), se representa precisamente la figura materna bajo una divinidad del destino. El mismo autor indica que la “madre terrible” es la réplica complementaria de la “Pietà”, es decir, no sólo la muerte, sino el aspecto cruel de la naturaleza, su indiferencia con el dolor humano. También indica Jung que la madre es símbolo del inconsciente colectivo, del lado izquierdo y nocturno de ella existencia, la fuente del agua de la vida. La madre es la primera portadora de la imagen del ánima, que el hombre ha de proyectar sobre un ser del sexo contrario, pasando luego a la hermana y de ésta a la mujer amada.”*⁶⁶²

También el lado izquierdo (aunque por el quiasma óptico se refiera al hemisferio derecho) y nocturno de la existencia, la luna,

*“Arcano decimotercero del Tarot. (...) Este arcano, en suma, pretende instruir sobre la “vía lunar” (intuición, imaginación, magia), distinta de la vía solar (razón, reflexión, objetividad.”*⁶⁶³

el principio pasivo, receptor; la diferencia, la alteridad, el otro, el pueblo,

*“en la tradición judía la luna simboliza al pueblo de los hebreos. Así como la luna cambia de aspecto, el hebreo nómada modifica continuamente sus itinerarios.”*⁶⁶⁴

lo dionisiaco (Dionisos era el dios del pueblo), lo cualitativo, lo emotivo, lo afectivo y lo sentimental, la comprensión, el amor incondicional, la pobreza, la penuria, la protección, la moral humana en su sentido terrenal, la realidad, lo que es, las necesidades materiales, el “haber”, la justicia opuesta al orden instaurado, a lo establecido (opuesta a “el bien”; y, por lo tanto, definida como “mal” desde la óptica de “el bien”)⁶⁶⁵. La condición de posibilidad material de trascendencia.

662 Cirlot, J.E.; (2006), op. cit., p. 298

663 Ibid., p. 293.

664 Chevalier, J. (Coord.); (1986), pp. 658-663.

665 Y por lo tanto, no exactamente la Justicia como aparece en la carta del tarot, donde simboliza la justicia “racional”, esto es, masculinizada y por lo tanto, androgenizada, divinizada y sublimada como “verdad” más allá del bien y del mal.

2) “Bloque” simbólico masculino de lo inconsciente, proyectado en imágenes por un imaginario masculino, cuyo núcleo semántico parte de las ideas de “yo”, el individuo, el centro, “dios”,...; y deviniendo, en su esencia, una imagen cinematográfica industrial:

El animus (jung), lo consciente, lo racional, el cielo,

“El cielo es una manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar. El solo hecho de estar elevado, de hallarse en lo alto, equivale «a ser poderoso (en el sentido religioso de la palabra).”⁶⁶⁶

el aire, el fuego, el conocimiento, lo rígido, la inteligencia, lo mental, lo espiritual, la abstracción, la paternidad,

*“(El padre como) símbolo de la posesión, del dominio y del valor. En este sentido, es una figura inhibidora; castradora, en términos del psicoanálisis. Es la representación de toda figura de autoridad: jefe, patrón, profesor, protector, dios. El papel paternal se concibe como que desalienta los esfuerzos de emancipación y ejerce una influencia que priva, limita, molesta, esteriliza y mantiene en la dependencia. Representa la conciencia frente a las pulsiones. instintivas, los arrebatos o lo inconsciente; .es el mundo de la autoridad tradicional frente a las nuevas fuerzas de cambio .El padre alcanza grandeza cultural en los mitos de los orígenes; su simbólica se confunde entonces con la del cielo y refleja el sentimiento de una ausencia, una falta, una pérdida, un vacío, que sólo el autor de los días podría colmar. En su tratado *De l'interprétation* (parís 1966), Paul Ricoeur atribuye la riqueza del símbolo del padre, en particular, a su potencial de trascendencia. «El padre figura, en la simbólica, ¡menos como genitor igual a la madre que como dador de leyes» (p. 520). Es manantial de institución; como el señor y el cielo, es una imagen de la trascendencia ordenada, sabia y justa; «siguiendo una inversión habitual en simbólica, el padre de los orígenes, se muda en el Dios que viene».”⁶⁶⁷*

También el lado derecho (aunque por el quiasma óptico se refiera al hemisferio izquierdo) y diurno de la existencia, el sol,

“Entre los pueblos de mitología astral, el sol es el símbolo del padre, como lo es también en los dibujos de los niños y en los sueños de los adultos. También desde siempre el sol es para la astrología el símbolo del principio generador masculino y del principio de autoridad, cuya

666 Chevalier, J. (Coord.); (1986), pp. 281-283.

667 *Ibíd.*, pp. 793-794.

*primera encarnación para el individuo es el padre; es también el símbolo de la región psíquica instaurada por la influencia paterna que comprende las funciones de adiestramiento, educación, conciencia, disciplina y moral. En el horóscopo, el sol representa la coacción social de Durkheim, la censura de Freud, de donde derivan [según la opinión de éstos] las tendencias sociales, la civilización, la ética y todo lo que es grande en el ser. Su gama de valores se extiende del negativo super yo, que aplasta al ser con prohibiciones, principios, reglas o prejuicios, al positivo ideal del yo, imagen superior de sí mismo cuya grandeza uno intenta alcanzar. El astro del día sitúa pues al ser en su vida civilizada o sublimada, representa la cara que ofrece su personalidad en sus síntesis psíquicas más altas, al nivel de sus mayores exigencias, de sus aspiraciones más elevadas, de su individualización más fuerte, si no en un fracaso hecho de orgullo o de delirio de poder.”*⁶⁶⁸

el principio activo, donador; el individuo, el principio de individuación, Apolo, lo apolíneo, la identidad, el héroe

*“Héroe. 1. Hijo de la unión de un dios o una diosa con un ser humano, el héroe simboliza la unión de las fuerzas celestes y terrenas. (...) 3. El héroe simboliza «el impulso evolutivo (el deseo esencial), la situación conflictiva de la psique humana, por el combate contra los monstruos de la perversión» C.G. Jung el} los símbolos de la libido identificará el héroe con la potencia del espíritu. La primera victoria del héroe es la que obtiene sobre sí mismo.”*⁶⁶⁹

el ser, las ideas, la moral humana en su sentido ideal; el bien, la verdad, lo que “deber ser”; la justicia en un sentido formal, como convención, sublimada en poder, la institución, la jerarquía, el mando, el rey.

*“El cuarto arcano del Tarot, la lámina del Emperador “simboliza precisamente lo que representa: el imperio, el dominio, el gobierno, el poder, el éxito, la supremacía de la inteligencia en el orden temporal y material”. En el plano psicológico el Emperador invita a tomar posesión de si mismo, a ordenar todo en el sentido de la voluntad de poder. Una de las manos sostiene el cetro, la otra está cerrada sobre su ceñidor: afirma así su autoridad y se muestra presto a defenderla. En una palabra, es el Demiurgo, quien construye al hombre y al mundo.”*⁶⁷⁰

la verticalidad, la ley, el deber, la obligación, lo objetivo; también lo cuantitativo, las

668 Ibid., pp. 949-955 (“el sol”).

669 Ibid., pp. 558-560

670 Ibid., p. 442. (“el emperador”).

ganancias, la riqueza, la abundancia, el poder de la ciencia, el conocimiento y el dinero; la condición de posibilidad espiritual de trascendencia.

3) “Bloque” simbólico andrógino de lo inconsciente, proyectado en imágenes por un imaginario andrógino, cuyo núcleo semántico parte de las ideas de “supra-yo”, superación, trascendencia,..; y deviniendo, en su esencia, una imagen cinematográfica artística (cine de autor):

El “Self” o el “Sí-mismo” (jung), el “nirvana” budista, lo supra-consciente o sobreconsciente, el/la Rebis (unión de lo masculino y lo femenino)

“El rebis es una figura simbólica publicada por Basilio Valentino en una obra hermética, el “Tratado del Azoth,” que data de 1659. El rebis (de res bina) es el símbolo del andrógino. Los alquimistas llaman rebis a la primera decocción del espíritu mineral mezclado con su cuerpo, porque está hecho de dos cosas, a saber, del macho y de la hembra, es decir del disolvente y del cuerpo disoluble, aunque en el fondo no sean éstos más que una misma cosa y una misma materia ... Los filósofos han dado también el nombre de rebis a la materia de la obra llegada al blanco, porque es entonces un mercurio animado por su azufre y porque esas dos cosas salidas de una misma raíz no son sino un todo homogéneo “Lo asimilan en consecuencia al andrógino: materia que se basta a sí misma para poner al mundo el hijo regio más perfecto que sus padres. (...) Engendrado por el Sol y la Luna, dice la Tabla Esmeraldina, el rebis reúne las virtudes esencialmente unidas, pero exteriormente polarizadas, del cielo y de la tierra. El dragón sobre el que está el andrógino. También emparentado con el símbolo chino, su poder de manifestación.”⁶⁷¹

lo intuitivo, lo simbólico, lo humano en su integridad,

“El hombre aparece como hijo del sol y la luna, del cielo y la tierra. “El hombre se convierte en símbolo para sí mismo, en cuanto tiene conciencia de su ser.” “Comprende (hombre) que eres otro mundo en pequeño y que en ti se hallan el sol, la luna y también las estrellas”⁶⁷²

la mediación, la hermenéutica, el mercurio (según los alquimistas, la unión de la sal, femenina, y el azufre, masculino),

671 Ibid., pp.. 874-875.

672 Cirlot, J.E.; 2006, op. cit. pp. 249-251.

“El mercurio es un símbolo alquímico universal y generalmente representa el principio pasivo, húmedo, yin. (...) La alquimia occidental lo opone al azufre, (...) Según algunas tradiciones occidentales, el mercurio es la simiente femenina y el azufre la simiente masculina: su unión subterránea produce los metales. (...) El mercurio tiene el poder de purificar y fijar el oro. Es alimento de inmortalidad, pero también símbolo de la liberación. (...) La ciencia del mercurio es en todo caso la expresión de una ciencia de la regeneración interior que conocemos con el nombre de yoga. Con la alquimia se obtiene el oro puro y con el yoga la inmortalidad (...)2. Siguiendo el análisis astrológico, Mercurio viene inmediatamente después de los dos luminares, el Sol, astro de vida y la Luna, astro de la generación, es decir de la manifestación de la vida en nuestro mundo transitorio. Si el Sol es el Padre celestial y la Luna la Madre universal, Mercurio se presenta como el hijo, el mediador. (...). Mercurio, el dios de la mitología, provisto de alas en los pies y diligente, desempeña el oficio de mensajero del Olimpo (Hermes). (...) Su atributo es el Caduceo, observamos también en este símbolo una naturaleza dual, en la que se confrontan los principios contrarios y complementarios: tinieblas-luz, abajo-arriba, izquierda-derecha, femenino-masculino ... (...). En cada uno de nosotros, el proceso mercurial es ese auxiliar del yo, encargado de alejarnos de las seducciones de la entenebrecedora subjetividad y encaminarnos a la encrucijada de la más rica red de contactos con el mundo circundante.”⁶⁷³

También la síntesis entre los dos hemisferios (¿el cerebello, el neocórtex?) y entre lo apolíneo y lo diosíaco, el porvenir; la unión entre presente, futuro y pasado; la fe, la unión (regreso) con el todo, la imaginación, lo ambivalente, el juglar, el prestidigitador, el mago (figura del tarot),

“Por una extraña paradoja es un histrión, un escamoteador, el creador de un mundo ilusorio por sus gestos y su palabra quien abre el juego de los veintidós arcanos mayores del Tarot. Su vestido en que alternan por un igual los colores rojo y azul lleva en el talle un cingulo amarillo, que constituye la parte intermedia; (...) Todas las apariencias evidencian la división de un ser, igualmente producido por dos principios opuestos, y el dominio de su dualidad por el equilibrio y la supremacía del espíritu. El sombrero de fondo amarillo y bordes verdes ribeteados de rojo, recuerda la forma del signo algebraico del infinito (...) El juglar está delante de una mesa de color carne (lo cual indica su carácter humano) de la que sólo vemos tres patas que podrían estar marcadas con los signos del azufre, la sal y el mercurio, puestos éstos son los tres pilares del mundo objetivo>> (WIRT, 117). Sobre esta mesa se ponen diversos objetos que corresponden a los cuatro palos de arcanos menores: dineros, copas, espadas, bastos, (...) Abridor y animador del juego, el juglar no es por supuesto un mero ilusionista embaucador y fullero, sino que esconde bajo sus cabellos canosos terminados en bucles de oro -como alguien

673 *Ibíd.*, pp. 706-707.

que está fuera del tiempo- la profunda sabiduría del Mago y el conocimiento de los secretos esenciales. <<Designa generalmente al consultante, y puede indicar la voluntad, la habilidad y la iniciativa personales como la impostura y la mentira. Hallamos aquí de nuevo la ambivalencia, lo alto y lo bajo, presente en cada símbolo>> (A.V) Su lugar en el juego y su simbolismo mismo nos invitan a ir más allá de las apariencias: el número Uno es el de la causa primera y aunque en el plano psicológico o adivinatorio el pretendiente designa al consultante, en el plano del espíritu <<manifiesta el misterio de la Unidad>> (RIJT, 29) Simbolizando a la vez los tres mundos: Dios, por el signo de lo infinito, el hombre y la diversidad del Universo, es en todo el punto de partida con todas las riquezas ambivalentes dadas a la criatura para que alcance su destino.”⁶⁷⁴

La plenitud, la moral humana según un principio superior de justicia, más allá del bien y del mal. El equilibrio entre contrarios; ni la “realidad” ni la “verdad”, *lo ideal* como verosímil (en tanto que consciente de que es una síntesis creativa), ni lo que “es” ni lo que “debe haber” el devenir, la trascendencia, el hijo, el heredero, lo filial.

“Los francmasones se llaman «los Hijos de la Viuda». Según diversas interpretaciones la Viuda sería la diosa Isis en busca de su marido despedazado, o la madre del arquitecto Hiram, o una personificación de la Naturaleza siempre fecunda. (...) La expresión masónica indicaría la solidaridad en el principio, cualquiera que fuere éste, que une a los masones; si es luz, energía, fuerza, naturaleza, ellos son hijos de la luz, etc.”⁶⁷⁵

la diagonal, las artes, el mandala, la inspiración, el nuevo mundo, el niño,

“La idea de infancia es una constante de la enseñanza evangélica y de toda una fracción de la mística cristiana: así «la vía de la infancia» de santa Teresa del Niño Jesús, que recuerda (Mt 18,3): «Si no llegáis a ser como niños pequeños, no entraréis en el reino de los cielos.» O (Le 18,17): «El que no reciba el reino de Dios como un niño pequeño no entrará en él».”⁶⁷⁶

la inocencia del devenir, la libertad y la liberación; la realización de las posibilidades, la trascendencia.

674 *Ibíd.*, pp. 614-615.

675 *Ibíd.*, pp. 752-753

676 *Ibíd.*

4) El ciclo de la individuación en el juego del Tarot y la Alquimia:

“Existen muchas y diversas teorías sobre su origen. Algunos creen que estas cartas son los estadios secretos de algún ritual iniciático egipcio; otros mantienen, y quizá con más probabilidad, que su origen está en Occidente. De esta opinión son, entre otros, A. E. Waite y Heinrich Zimmer, quienes creen que fueron concebidos por los albigenses, una secta gnóstica que floreció en Provenza durante el siglo XII. Se cree que probablemente se introdujo entre las cartas vulgares para comunicar ideas heréticas no acordes con la Iglesia establecida.”⁶⁷⁷

El tarot es un mazo de cartas de origen desconocido. Se le supone una edad aproximada de seis siglos y es el antecesor directo de nuestra baraja moderna. El interés y curiosidad que despiertan las artes “ocultas” demuestra que hay aspectos de nuestra personalidad que requieren ser conocidos, que buscan reconocerse en éstos. Y en cualquier caso son un ejemplo de la pervivencia de un imaginario de contracultura.

“Las imágenes del tarot son ideales, ya que representan simbólicamente aquellas fuerzas instintivas que operan de forma autónoma en la profundidad de la psique humana y a las que Jung llamó arquetipos. Estos arquetipos funcionan en la psique de la misma manera que los instintos en el cuerpo (...) por supuesto que no podemos ver estas fuerzas arquetípicas, lo mismo que no podemos ver los instintos, pero los experimentamos en nuestros sueños, visiones y pensamientos, en los que aparecen como imágenes (...) Aunque la forma específica de estas imágenes puede variar de una cultura o persona a otra, su carácter esencial es sin embargo universal. Gentes de todas las edades y culturas han soñado, hecho historias y cantado acerca del arquetipo del Padre, de la Madre, del Héroe, del amante, del Loco, del Mago, del Diablo, del salvador y del Sabio”.⁶⁷⁸

Como hemos mencionado en alguna ocasión, lo inconsciente también proyectó la “dialéctica” del ciclo de la vida en los triunfos del tarot. Se trata de una práctica quiromántica para interpretar, a través de fenómenos sincrónicos, la situación anímica de lo inconsciente. La idea es que lo inconsciente “se manifieste” a través de las cartas y nos aporte “datos” sobre su estado y proceso de individuación. Es interesante destacar en ellos, como ilusiones ópticas que son, su poder para activar la imaginación humana. Son experiencias mudas del camino de la autorrealización.

⁶⁷⁷ Nichols S.; Jung y el tarot, (1988); op. cit. pp 18-19.

⁶⁷⁸ Ibíd., p. 28.

*“Como las pinturas, estos triunfos son cada uno de ellos portadores de proyecciones, lo que significa simplemente que son cebos para cazar a la imaginación. Hablando psicológicamente, proyección es un proceso inconsciente y autónomo por el cual vemos en primer lugar en la persona, objeto o sucesos de nuestro alrededor, esas tendencias, características, potencias y deficiencias que realmente nos pertenecen. Poblamos el mundo exterior con todas las hadas, brujas, princesas, demonios y héroes del drama enterrado en nuestra propia profundidad (...) Proyectar nuestro mundo interior hacia fuera es algo que hacemos sin querer, simplemente es la manera de funcionar de la psique. (...) estas proyecciones son herramientas útiles para adquirir autoconocimiento”.*⁶⁷⁹

Exponemos a continuación un extracto de una conferencia de Jung en 1933 (documentado en el libro “Visions: Notes of the Seminar given in 1930-1934 by C. G. Jung, Princeton University Press 1997”).

“Estas cartas en realidad son el origen de nuestro conjunto de cartas, en las que el rojo y el negro simbolizan los opuestos, y la división de 4 –tréboles, espadas [o picos], diamantes y corazones—también pertenece al simbolismo de la individuación. Son imágenes psicológicas, símbolos con los que uno juega, de la misma forma que el inconsciente parece jugar con su contenido. Se combinan en cierta forma, y las diferentes combinaciones corresponden al desarrollo lúdico de los eventos de la historia de la humanidad. Las cartas originales de Tarot consisten de las cartas ordinarias, el rey, la reina, el caballero, el as, etc., --solo que las figuras son un poco diferentes – además de que existen 21 cartas que son símbolos, o cuadros de situaciones simbólicas. Por ejemplo, el símbolo del sol, o el símbolo del colgado, o de la torre golpeada por un rayo, o de la rueda de la fortuna, y así sucesivamente. Son una especie de ideas arquetípicas, de una naturaleza diferenciada, que se mezclan con los constituyentes ordinarios del flujo del inconsciente, y de esta forma es aplicable como un método intuitivo con la intención de entender el flujo de la vida, posiblemente hasta predecir eventos futuros, siendo que todos los eventos permiten una lectura de las condiciones del momento presente. En este sentido son análogas al I Ching, el método de adivinación china que permite por lo menos una lectura de la condición presente. En realidad, el hombre siempre siente la necesidad de encontrar acceso a través del inconsciente al significado de su condición actual, porque existe una correspondencia o similitud entre la condición que prevalece y la condición del inconsciente colectivo.”

El juego se inicia con la figura del mago, el alquimista, aunque sólo él sepa cómo acaba el

679 Ibid., p. 27.

juego. Él es el “hijo” transformado por el juego, y cómo ha realizado ya el ciclo, puede presentarlo y darlo a conocer a los espectadores-iniciados. La estructura de los 21 arcanos del Tarot se basa en tres grandes ciclos: $7+7+7 = 21+1$. Hay principios femeninos, masculinos y figuras andróginas (ver lámina 8) como es el caso de la culminación del juego, “el mundo” (para los alquimistas, el/la Rebis). Nosotros hemos identificado las siguientes secuencias:

- PRINCIPIOS FEMENINOS (x3): la sacerdotisa (2), la emperatriz (3), la luna (18)
- PRINCIPIOS MASCULINO (x3): el emperador (4), el sumo sacerdote (5), el sol (19)
- Figuras masculinas (itinerario individual; x5): el mago (1), el ermitaño (9), el loco(-), el colgado (12), el diablo (15)
- Figuras femeninas (itinerario individual; x5): la estrella (17), la fuerza (11), la templanza (14), la justicia (8), la muerte (13)
- OBJETOS (itinerario dual; x3): el carro (7), la rueda de la fortuna (10), la torre (16),
- PROCESOS (itinerario dual; x3): los enamorados (6), el juicio (20), el mundo (21)

En cualquier caso, es imposible pretender entender el juego sirviéndose exclusivamente del hemisferio lógico. Dado que se trata de un juego, de una gran ilusión óptica convertida en juego, lo mejor es que cada uno saque sus conclusiones. Lo que sí está claro es que son un ejemplo histórico más de la pervivencia de los tres imaginarios (masculino, femenino y andrógino) en la psique de la humanidad y en la cultura.

Durante los siglos XV, XVI y XVII, las calladas imágenes alquímicas continuarán haciendo accesible a la conciencia aspectos de la experiencia humana. El secreto de la “Piedra filosofal” hace referencia a este ciclo, siendo su elemento “subversivo-liberador”.

“Tanto en el Yoga tántrico como en la alquimia, el proceso de transmutación del cuerpo incluye una experiencia de muerte, y resurrección iniciadora; además, ambos se esfuerzan en dominar la materia sin retirarse del mundo [como hacen el asceta o el metafísico], soñando en conquistarlo y cambiar su régimen ontológico (...) La liberación de la Naturaleza [prakrti] en la Alquimia. Señalamos que el alquimista opera como un salvador fraterno de la Naturaleza [prakrti] en cuanto que colabora con su redención.”⁶⁸⁰

Para los intelectuales del renacimiento, y especialmente para los alquimistas, el universo era visto como un gran animal, un organismo del que todas los seres vivos formaban parte, compartiendo con éste experiencias análogas (“lo que es arriba es abajo”) donde se funden lo

680 Eliade, M.; (1990) pp. 115-116.

espiritual con lo matérico: vida, muerte y resurrección. En este ciclo de la vida, la transmutación, en sentido ambivalente, tiene un papel principal.

“Participación del hombre en el drama místico del Dios y su proyección sobre la materia. Los alquimistas adoptaron y revalorizaron las creencias de las sociedades arcaicas conforme a las cuales, los minerales y los metales eran considerados como organismos vivos, por lo que se hablaba de su gestación, su crecimiento y su nacimiento e incluso de su matrimonio (...) El simbolismo alquímico de la tortura y de la muerte resulta a veces equívoco; la operación puede comprenderse tanto referida a un hombre como a una sustancia mineral (...) Este simbolismo ambivalente impregna toda la opus alchymicum.”⁶⁸¹

Como en el tarot, el simbolismo de la “Obra alquímica” hace referencia a un circuito cuyo objetivo, similar al de la psicología junguiana de la transferencia, es la redención del “anima mundi” acutiva en la materia, significando la curación tanto del alma humana como del cosmos. De hecho, la “Obra” era a menudo denominada “rueda” o “círculo”, pues el final te hace retornar al origen. Tal como muestra la figura alquímica del “Ouroboros”, un dragón que se muerde la cola se devora a sí mismo y vuelve a resurgir como “Lapis”.

“El dragón como tal es un monstruo, es decir, un símbolo formado por la mezcla del principio ctónico de la serpiente y del principio aéreo del ave (...) se cuenta que a Ostanes se le apareció en sueños alguien que le condujo a un lugar con siete puertas y señalándoselas le dijo: estos son los tesoros del mundo que buscáis; y como Ostanes le pidiera la facultad para penetrar en los secretos de la naturaleza, la aparición le contestó: se necesitan las alas del águila y la cola de la serpiente.”⁶⁸²

Nos llama la atención cómo las “fases” de estos grandes ciclos, reflejados en las imágenes alquímicas y del Tarot ($7+7+7 = 21$), coinciden simbólicamente, es decir, psíquica e inconscientemente, con la teoría que aquí estamos desarrollando (ver lámina 8):

- 1) Tesis-masculino-espíritu-animus-poder.
- 2) Antítesis-femenino-alma-anima-justicia.
- 3) Síntesis-andrógino-unión-self-libertad.

““La Justicia”, el octavo arcano mayor del Tarot, abre el segundo septenario, que concierne al

⁶⁸¹ Ibíd., pp. 133-137.

⁶⁸² Jung, C. G.; (1957) p. 315-317.

*alma, así situada entre el espíritu (láminas 1 a 7) y el cuerpo (láminas 15 a 21) (WIRT, 158). ”*⁶⁸³

Sin embargo, nosotros hemos vinculado el aspecto corporal al simbolismo femenino, ¿Cómo debemos entender este tercer septenario del tarot, esta parte final del ciclo? El simbolismo del cuerpo en la tercera fase del tarot puede entenderse como la unión material, y por lo tanto real, del dualismo cósmico. La piedra filosofal es la materia liberada.

*“No es el hombre sino la materia la que tiene que redimirse, por eso el espíritu que se manifiesta en la transmutación no es el hijo del hombre, sino el filius macrocosmi. No es Cristo el que surge de esta transmutación, sino un ser material inasible, llamado Piedra, que exhibe la cualidades mas paradójicas, junto al hecho de poseer corpus, anima, spiritus y además fuerzas sobrenaturales. ”*⁶⁸⁴

De algún modo, la sabiduría de la piedra filosofal hace referencia a las cualidades del artista: la inocencia creadora del niño, la unidad de los opuestos, la redención-liberación del espíritu y de la sociedad, el conocimiento de la esencia secreta de las cosas y su plasmación material.

*“Georg von Welling escribe que “nuestra intención no es solamente enseñar a fabricar oro, sino también algo mas elevado: que la Naturaleza puede ser vista y reconocida partiendo de Dios y Dios visto y reconocido en la Naturaleza ”*⁶⁸⁵

Como explica Eliade, la “Obra alquímica” se trata de un juego de niños (el “ludus puerorum”, simbolismo importante en el hermetismo). No sólo porque el niño o la niña sea la síntesis de la unión entre macho y hembra, sino también en referencia a la forma de acceso a las imágenes alquímicas, basada en la espontaneidad y la intuición. Y como dice Jung, el simbolismo contracultural alquímico, es solidario de la imagen ejemplar del Niño presente en los Evangelios.⁶⁸⁶

683 Chevalier, J. (Coord.); 1986, op. cit. pp. 617-618 (“La justicia”).

684 Jung, C. G.; (1957), p. 336-337.

685 Eliade, M. (1990); op. cit. pp. 145-146.

686 Jung, C. G.; (1957), p. 218-219.

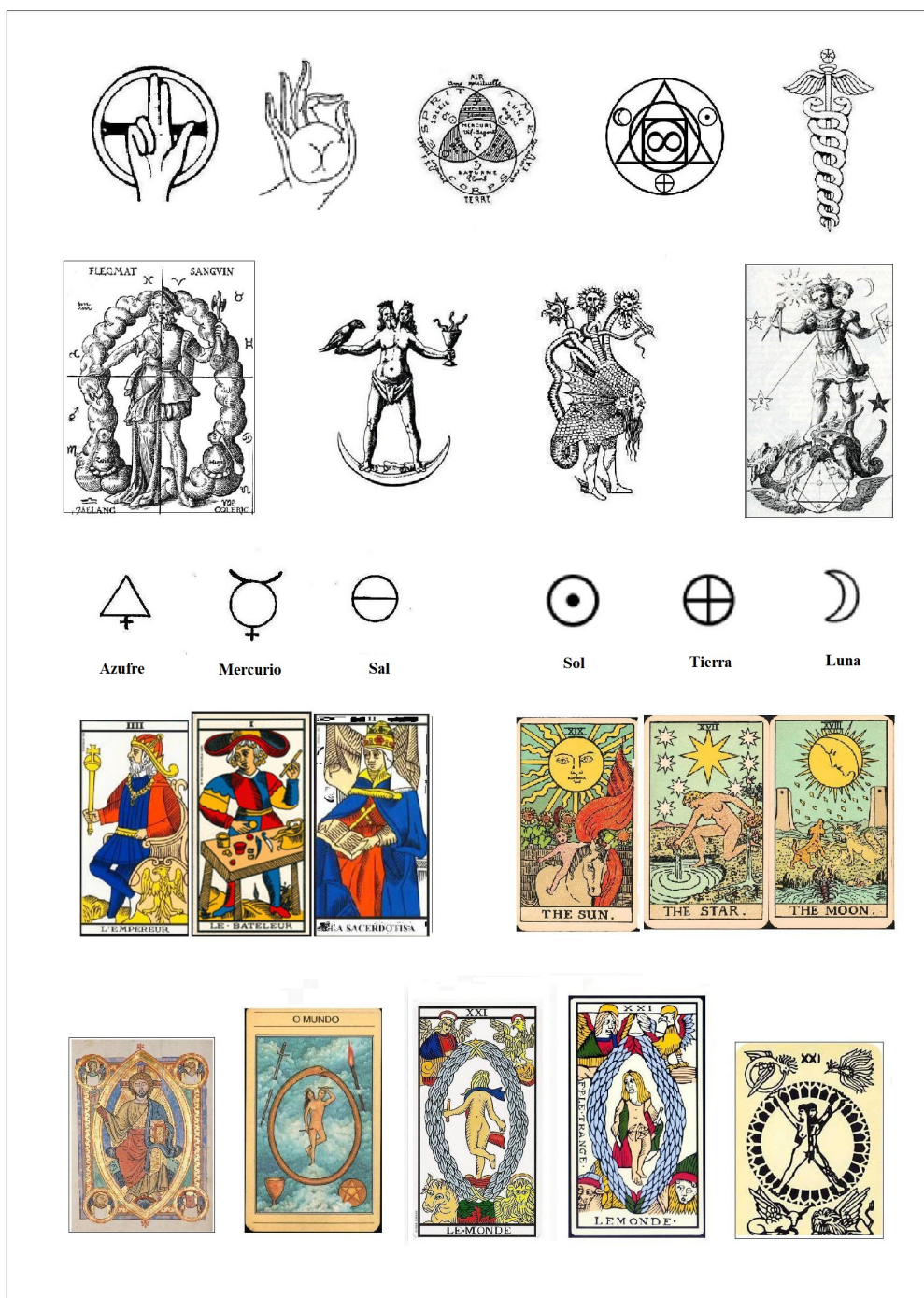


Lámina – 8, La tríada humana, los tres géneros; en filas, de arriba a abajo: 1) Gesto cristiano de la bendición, haciendo con los tres dedos la forma de una cruz, , 2) “Gyan” o “Guyan”, mudra budista de meditación que simboliza la armonía y el conocimiento universal, 3) la trinidad en forma de nudo borromeo, 4) Diagrama alquímico trinitario con conjunción de ordenes (cosmológico, geométrico y humano), 5) caduceo de mercurio símbolo de la unión entre opuestos; 6-7) imágenes alquímicas del “Rebis” (alegoría andrógina), 8) “Mercurio de los filósofos o dragón alquímico (de Giovanni Battista Nazari, “Della Transmutazione metallica, Brescia, 1589), 9) “Rebis” con compás y escuadra sobre círculo, cuadrado y triángulo; 10) Tríada alquímica y 11) tríada cosmológica, 12) ambas análogas a algunas combinaciones triádicas que ofrecen los símbolos del Tarot, cuyo origen se remonta al S.XIV (en el ejemplo: emperador, mago y sacerdotisa; sol, estrellas y luna); 13) Pantocrator (Jesús dentro de una “vesica piscis” (vejiga de pez), almendra o mandorla; y en las esquinas de la mandorla, las alegorías de los cuatro evangelistas) y 14) diversas figuras de la última carta del Tarot “el mundo”, representando la perfección o la divinidad, representada como andrógina o sin género definido (también en mandorla y con los “cuatro principios universales”).

3ª PARTE:

ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN.

A) Naturaleza, Historia y Psique:

- 1) Pre-estructura, estructura y super-estructura.
- 2) El cuadrilátero antropológico.
- 3) Lo simbólico y lo biológico: cerebro-consciencia-cultura.

B) La cultura de la imagen.

- 1) Las imágenes: de lo inconsciente a la cultura.
- 2) Las dos culturas (la cultura del conocimiento y la cultura del saber).
- 3) La terceridad cultural (una imagen comprometida).
- 4) Frankenstein, Baudelaire y Alicia (las dos culturas y los tres cines; genealogía del cine documental).

C) Lo real social y lo real imaginado .

- 1) Tiempo histórico y tiempo imaginario.
- 2) Ciclos cósmicos, ciclos simbólicos, ciclos culturales.
- 3) 3 x 4, una imagen de la cultura y de la psique (ejes de coordenadas y puntos de eclosión)
- 4) Imaginario y subversión (el motor de la historia).
- 5) El relato sobre lo filmico (colonización, subversión e integración).

A) Naturaleza, Historia y Psique:

- 1) Pre-estructura, estructura y super-estructura.
- 2) El cuadrilátero antropológico.
- 3) Lo simbólico y lo biológico: cerebro-consciencia-cultura.
- 4) Tiempo histórico y tiempo imaginario.

1) Pre-estructura, estructura y super-estructura:

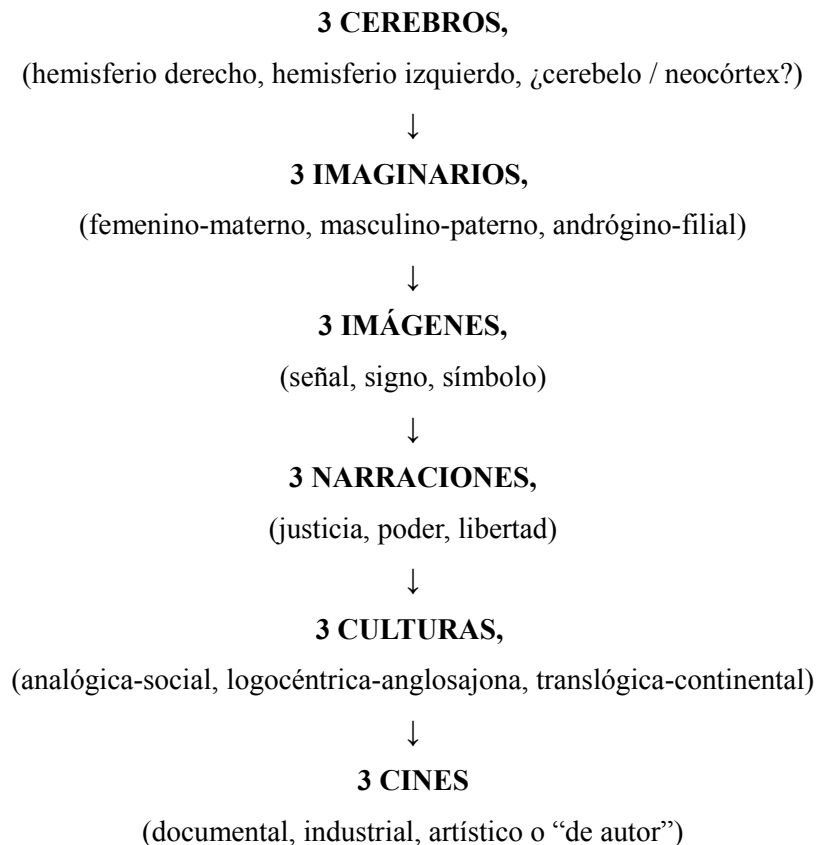
Como venimos diciendo, detectamos una vinculación triádica entre hemisferios cerebrales, géneros e imaginarios, por un lado, y una relación “psique-cultura” (macrocosmos-microcosmos) por otro. Desde la óptica de ese “caos” que es lo inconsciente y que nosotros sólo conseguimos traducir mediante un pensamiento simbólico, cada disciplina teórica desarrollaría categorías análogas a distinto nivel: las ciencias naturales nos aportan datos a nivel biológico, la psicología a nivel de percepción y comportamiento, la antropología de cultura, la mitología de símbolos y creencias, el psicoanálisis de imaginarios y la filosofía de condiciones de posibilidad e intencionalidad, etc. Esta imagen triádica, tal y como hemos representado en las tablas de “El Juego de la Consciencia”, puede confeccionarse y ampliarse con las aportaciones de otras disciplinas.

Nuestra intención aquí es encaminar esa tabla hacia el ámbito de investigación de la teoría cinematográfica. Las películas son productos culturales. La cultura es el punto de eclosión donde se encuentran, se cruzan, la sociedad y su psique. No sabemos hasta dónde podríamos estirar y el auxilio de qué disciplinas necesitaríamos para comprender los resultados que se generan a partir del cruce entre la realidad y lo simbólico. Nuestra próxima parada en esta filosofía del audiovisual nos obliga a detenernos en la tercera esquina del cuadrilátero antropológico: la ética, la política, lo social y lo que éticamente se hace, la cultura.

Nuestra hipótesis es que la conjunción dialéctica de los símbolos inconscientes con la realidad consciente dan como resultado la cultura. Hay que comprobar en qué condiciones se produce este mecanismo: no qué es la cultura, sino ¿cómo es posible la cultura?; y después, ¿cómo es posible el cine como cultura?

Por un orden secreto de las *cosas*, el cuadrilátero y los tres imaginarios están íntimamente ligados. Esta tipología triforme que hemos “rescatado” del cajón de los mitos y de la historia no dejamos de encontrarla en cada uno de los productos que elabora una cultura: ideología, leyes, libros, películas,... constituyendo lo que Marx denominó “super-estructura”.

Dado lo intrincado del territorio que estamos explorando, vemos conveniente satisfacer las necesidades de la consciencia esbozando un mapa de todo ello, una imagen.



Esta hipótesis-esbozo quizá pueda parecer un poco tosca, pero a un esbozo no se le pide más. Lo importante es que esta imagen permita en lo sucesivo que la consciencia elabore otras imágenes, más concretas, más precisas, más pulidas; quizá también menos “simbólicas” y más adecuadas a las exigencias de lo consciente actual. Más allá de este “3”, todos los “cerebros”, todos los imaginarios, todas las imágenes, todas las narraciones, todas las culturas y todas las películas; pero siempre derivadas de este “3”.

Como decimos, este apartado está dedicado a las tres culturas y al “3” en la cultura. Por ello, vamos a detenernos en presentar este “3”. ¿Qué queremos decir con cultura anglosajona, continental y del “3º mundo”? Los consideramos tres ejemplos empíricos de un proceso que sucede en un nivel más primario. Todas las culturas tienen sus factores logocéntricos, humanistas y analógicos, pero con frecuencia uno predomina sobre los demás. Ese fenómeno podría aglutinarse bajo el término “colinización”. Es el caso de la cultura anglosajona (ya la nuestra), donde el imaginario lógico-patriarcal ha colonizado casi la completitud de nuestra psique. Por cultura “continental” entendemos aquellos productos (“actos + simbólicos”) que transfieren las propiedades del imaginario andrógino tal y como las hemos descrito. “Continental” es un apelativo nacido desde el mundo anglosajón, desde el Reino Unido, para referirse precisamente a lo que ellos no son (recordemos la lógica

binaria: soy / no-soy), Europa y su cultura. Pero, ya sea por osadía o intuición, vamos a considerarla una designación extrapolable en el espacio y en el tiempo. Algo parecido ocurre con el término cultura “social”, que no refiere a un espacio reconocible geográficamente, sino a aquellos actos simbólicos dentro de una sociedad que privilegian los valores del imaginario femenino, como son: la comprensión, la preocupación y el interés por el otro, por lo que no soy “yo”, sacar a la luz problemas y temáticas por lo general “excluidas”, visibilizarlas, hacerlas pregnantas por el resto de individuos de una sociedad, aquellos productos culturales que pretende “despertar” la conciencia hacia lo desconocido de la realidad y, de algún modo, hacerle justicia.

Sea como fuere, ya tenemos los tres elementos simbólicos primigenios a partir de los cuales se construirá el edificio metafísico y ulteriormente político, epistemológico y artístico de toda cultura. Pero ¿qué es la cultura?

“Resumiendo podemos decir que una cosa es cultural si se trata de un comportamiento adquirido, una creencia, una actitud, un valor o un ideal compartido por la mayoría de los miembros de un grupo.”⁶⁸⁷

Nosotros vamos a definir la cultura como la expresión y manifestación de los patrones de la mente humana. Así, frente a enfoque de orientación psicológica, funcionalistas, evolucionistas, ecológicos o sociobiológicos, nosotros vamos a analizar la cultura desde un punto de vista estructuralista, post-estructuralista e interpretativo. Por lo tanto, vemos la formación de la cultura como un cruce entre los patrones mentales (pre-estructura), los contextos sociales (estructura) y que da como resultado una serie de productos que por su naturaleza empírica y simbólica constituyen un conjunto, mejor dicho, un Todo superior (super-estructura) determinado por un imaginario que generalmente ejerce su hegemonía sobre los otros dos, tanto en la sociedad como en la psique de sus miembros. De nuevo una tríada ontológica: pre-estructura, estructura y super-estructura, naturaleza, historia y psique. Es a partir de esta encrucijada que vamos a analizar el fenómeno de lo cinematográfico; como fenómeno cultural, esto es, fenómeno mental, social y artístico.

Las 3 estructuras y lo imaginario:

Lo imaginario, esa materia indomable con la que estamos tratando, lo pensamos desde su vinculación biológica, desde su esencia tripartita y desde su dualidad: constituyente (natura naturans) y constituido (natura naturata). Como constituido deviene consciencia social, imagen de la cultura compuesta de imágenes: imaginarios sociales, culturales, particulares o incluso individuales.

⁶⁸⁷ Ember, C, Ember, M.. (1997); op. cit. p. 23

Cuando lo imaginario deviene cultura, pierde el “lo” y se convierte en “el”, el imaginario de aquí, el imaginario de aquél, el imaginario de allá,... El imaginario como cultura es creado históricamente por una formación social concreta; la sociedad se convierte en su base histórica, haciendo que los productos materiales de una cultura sean actos cargados de simbología.

Por lo tanto, encontramos lo imaginario en:

1. En la pre-estructura, en tanto que potencialidad originaria, punto de origen y posibilidad de ruptura.
2. En la estructura, en tanto que materialmente expresado y constituido (intervienen en él relaciones de clase, económicas, históricas,...)
3. En la super-estructura, en tanto que dominante y generador de (falsa) conciencia social.

La pre-estructura (o las condiciones psíquicas de producción):

Constituye el eje de ordenadas de esta imagen de la psique y de la cultura que estamos configurando. En este eje intervienen factores fundamentales como son los psíquicos y los biológicos. Así, podríamos definir este eje como "naturaleza", como las condiciones de posibilidad a priori de constituir una cultura: los cuerpos biológicos, las capacidades cognitivas y emotivas, lo inconsciente y sus arquetipos, los tres imaginarios, las ideas o estructuras innatas.

Desde la antropología filosófica se estudian aquellas condiciones que posibilita la existencia de toda cultura. En cierto sentido hace referencia a esta "pre-estructura" que nosotros estamos delineando.

“La cultura es la síntesis adecuada entre razón teórica y razón práctica, o sea, poíesis, obra de arte. Su eficiencia es el “eros”, y su motivo y fin la belleza y la utilidad.

(...) Hay una disociación estructural entre la razón teórica y la práctica, entre la ciencia y la ética, y que (...) afecta a la conciencia del yo. Por otra parte (...) la imaginación simbólica, la conciencia vital y el eros son, en su funcionalidad, previos a esa disociación. (...) La razón práctica es la mediación adecuada entre el yo singular y la autoconciencia intelectual, entre lo particular concreto y lo universal abstracto, entre el caos y la regla.

La disociación mencionada (...) recorre toda la historia de la filosofía, pero no toda la historia de la humanidad. (...) porque la filosofía aparece (...) cuando el espíritu científico-reflexivo se destaca y separa como autónomo respecto del ámbito sociocultural mítico.

(...) En todos los pueblos hay una concepción del mundo, pero no en todos hay filosofía, sino sólo en occidente. Por lo tanto las concepciones del mundo no resultan de la reflexión científico-filosófica sino que, al contrario, ésta resulta de una de aquellas, y esto significa que la cultura no resulta de la reflexión teórica, sino de la acción práctica irreflexiva, es decir, intuitiva.” ⁶⁸⁸

688 Choza, J.; “Poiesis de la cultura, las objetivaciones del espíritu” en “Manual de Antropología filosófica”, Ed. Rialp, Madrid, 1988, pp. 431-433. Antropología filosófica, o “filosofía del hombre”, sería aquella antropología que estudia el fenómeno de lo humano teniendo en cuenta los aspectos inmateriales en vez de los materiales, como sería el caso de la antropología cultural, social o económica.

Como hemos señalado, toda cultura tiene dos niveles: el material y el psíquico, el histórico y el simbólico; inseparables e inconcebibles el uno sin el otro. No deberíamos caer en la fantasía materialista de priorizar los conflictos reales sobre los mentales; ni tampoco ser confundidos por un espejismo idealista y pretender ver la cultura como una entelequia metafísica, como un código que se basta a sí mismo. Ambas posturas conllevarían un conservadurismo ideológico del que no queremos formar parte. Sin embargo, no es descabellado saltarse la lógica empirista de los acontecimientos y presuponer un tercer nivel, previo a los expuestos, por el que esa disyunción aparece y por el que es factible la posibilidad de toda cultura. No se trata de una estructura material e histórica (economía, lengua, sociedad y tecnología) ni de una superestructura psíquica y simbólica (mentalidad, ideología, política y expresión), sino de una pre-estructura natural y espiritual (trascendencia, narratividad, emotividad y productividad).

La pre-estructura es una cuestión metapsicológica que plantea una cuestión filosófica. Como lugar connatural en el que desemboca el fluir de la conciencia humana al hacer una síntesis entre lo que conoce y lo que sabe, entre lo que atestigua y lo que cree, entre lo que piensa y lo que siente, entre lo que hereda y lo que anhela.

La función de la cultura que es, repetimos, contribuir a la reproducción permanente de los elementos tanto materiales como simbólicos, dando lugar a un paradigma, una episteme, una cosmovisión, un gran imaginario común, tanto exterior (en sus productos) como interior (en las ideas).

La pre-estructura, ¿inmanencia o trascendencia?

El aspecto psíquico de la pre-estructura hace referencia a una cuestión metafísica. La filosofía de la diferencia no quiere renunciar a la metafísica, sólo reformarla. Proponen una metafísica de lo inmanente, de lo histórico, de lo empírico; pero no de lo trascendente: el amor, la imaginación, el anhelo, la memoria, la capacidad comunicativa, los sentimientos, ... Nosotros consideramos que eso no aparece en la dinámica inmanente, sino que está antes y la posibilita. Una investigación filosófica sólo la puede eludirlo a riesgo de autoengañarse o de conformarse.

Deleuze intenta encontrar el fundamento de todo eso, no en la trascendencia, como haría “un metafísico”, sino en la propia inmanencia, como haría “un físico”. Pero, ¿es eso posible? Se ve obligado a hacerlo posible para adecuar su pensamiento al momento histórico; esa es su tarea cuando dice que la tarea de hoy es “producir el sentido”; pero... ¿lo consigue? La reformulación kantiana de la pregunta griega sigue vigente: ¿somos posibilidad o “tabula rasa”? ¿Qué filosofías del S.XX se atreven a desafiar a los tiempos y hablar del espíritu como posibilidad? Respuesta:

Heidegger, Jung, Lévinas (la epifanía del rostro), Dussel,... todos de filiación religiosa; la filosofía entendida como un pensamiento crítico y anti-dogmático que mantiene vivo el misterio; no sólo el misterio de la inmanencia, sino el que lo hace posible y se concretiza en el fenómeno global, material y espiritual, de la vida.

Por otro lado, ¿por qué esta constante alusión a la tríada? ¿es una figura alojada en lo inconsciente colectivo, un arquetipo? Según Jung, todo arquetipo nació de modo inmanente, en base a la experiencia. ¿Cuál es la experiencia triádica por antonomasia? Bien lo sabe el psicoanálisis: la tríada madre-padre-hijo. Esa tríada, ontogénesis de la consciencia infantil, esa estrategia del pensamiento independiente de la consciencia, tendrá diversos correlatos históricos: en la tríada “estado-individuo-pueblo”, “religión, arte, folclore”, “etc.

Pero, ¿la tríada “poder, justicia, libertad”, es anterior o posterior a la experiencia? ¿Lo que significa la tríada psicoanalítica “padre-madre-hijo”, es anterior o posterior a la experiencia? ¿Es anterior y posterior a la vez; es posterior hasta que es creada, es posterior cuando se vuelve creadora? Cuando es creada significa que la consciencia humana aún no existe (aún no es “homo sapiens”) y se crea a la vez que crea la “estructura” de nuestra consciencia.

¿Resuelve esto la cuestión de si somos “posibilidad” o “tabula rasa”? No, tanto Jung como Deleuze, herederos – inconscientes o no – de la revolución científica y de la modernidad, responden la cuestión desde un plano de inmanencia. Sin embargo, la necesidad de una pre-estructura sigue vigente. Por lo menos aventurarnos a nombrarla, no podemos negarla o eludirla sin más, tenemos que ser valientes, osados, ingenuos, despreocupados, enigmáticos. Tan osados como sólo puede serlo la ignorancia, tenemos que ser hipotético-deductivos: probar conjeturas y ver si funcionan.

¿Qué puede ser hoy la actividad filosófica? No legitimar lo que ya se sabe, ni construir su proceso como positividad ingenua, ni extrapolar las conclusiones sobre la consciencia a escala ontológica (hacer el “ser” desde el “deber ser”); antes bien, mantener un espíritu crítico y preparar el terreno para que acontezcan nuevos pensamientos. La metafísica es esa ficción del cuadro que está detrás del cuadro, esa ficción de la mente que está detrás de la mente: es la imagen invisible de la representación, pensamiento puro, forma sin materia, película no filmada.

¿Cuál es su fundamento? No es empírico, es la transposición constante de su trasfondo real. Hay fuerzas abstractas que se esconden detrás de las cosas (fuerzas inmanentes, anónimas -sin nombre-, de las que hablan Deleuze y Foucault). Esas fuerzas, impulsos, potencias,... ¿son ciegas? ¿puras fuerzas? ¿pero de qué, hacia donde? Según la filosofía de la diferencia, no tienen centro dicen, ni lugar de origen ni punto de llegada.

Todo lo real está ahí por una idea. Esa idea, aunque histórica, tiene un trasfondo que remite a

una esencia. La pre-estructura es necesaria: que la consciencia se reduzca a un juego de fuerzas no responde a la pregunta de por qué hay consciencia, sólo remite a su contenido o a su formación, pero no dice nada de la pregunta originaria. De la consciencia, de la posibilidad de experimentar. ¿Cuál es la esencia de la consciencia? ¿cuál es la naturaleza de la posibilidad de experimentar?

La estructura (o las condiciones materiales de producción):

Constituye el eje de abscisas de esta imagen de la psique y de la cultura que estamos configurando. En este eje interviene la actividad social como factor fundamental. Así, podríamos definir este eje como "Historia", como las condiciones de posibilidad históricas y materiales de constituir una cultura: las clases y cuerpos sociales, las capacidades transformativas, los medios de producción y las relaciones de producción, la economía y la tecnología, *las cosas* o las estructuras empíricas.

Vamos a pensar los procesos materiales de formación de una cultura desde el análisis económico y sociológico que efectúa Marx, desde el materialismo histórico y su crítica al capitalismo. Marx presenta al "materialismo histórico" como 1) la auténtica ciencia de los fenómenos humanos, es decir, sociales e históricos, 2) una teoría científica de las condiciones materiales o económicas de la sociedad y de la historia, 3) una ciencia cuyos objetos son: el ser humano, la sociedad y la historia, 4) una ciencia, por lo tanto, con un objeto de estudio, un significado epistemológico y un método radicalmente diferente al que tienen las ciencias de la naturaleza.

Como premisas de esta nueva ciencia, se afirma el carácter dialéctico de la sociedad y de la historia. La realidad es exclusivamente material e histórica (nada de "trascendencias" o "espiritualidades"). Aquí, las leyes de la dialéctica no se dan a nivel metafísico sino a nivel de la historia. Por otra parte, no es un materialismo positivista (como el de las ciencias de la naturaleza), pues su objeto no es una colección de hechos muertos, sino vivos. (recordad la materia no está inerte). Tampoco es un materialismo idealista (como el "idealismo histórico" de Hegel, donde el espíritu es el sujeto de la historia, entendida como desarrollo progresivo en la realización de la libertad, una libertad espiritual), pues la historia no es "*una acción imaginaria de sujetos imaginarios*". Como es sabido, es una teoría economicista, pues lo que explica científicamente los hechos sociales son causas económicas. En resumen, el "materialismo histórico" es una interpretación dialéctica de la historia. La historia es entendida como producción material o económica de la vida individual y social. Esto es, la historia es el resultado del modo en que los

individuos organizan la materia, entendida como las relaciones de producción de los bienes materiales.

La historia como proceso real de producción (la lucha de clases):

Mientras que para Hegel, la historia era el despliegue del espíritu, para Marx la historia es la sucesión de los diferentes modos de producción. Cada episteme, cada paradigma cultural, tiene su modo de producción. Esta sucesión se rige de acuerdo a unas leyes económicas. Estas leyes económicas determinan la evolución histórica de los modos de producción. El modo de producción de una sociedad es lo que determina la cultura y el conjunto de creencias y valores (ideología). Por lo tanto, el modo de producción es la conjunción entre las relaciones de producción (relaciones humanas para transformar la naturaleza, producir, establecer la propiedad de los medios de producción,...) y las fuerzas productivas, esto es, todos los elementos que actúan en el proceso de producción (personas, maquinaria, tecnología, etc.).

De tal modo que todo este entramado material e histórico de una sociedad, esta infraestructura o estructura económica es la que determina la configuración de la superestructura (ideología, legislación jurídica, epistemología, arte,...) Siendo la lucha dialéctica entre las clases sociales el motor de la historia.

- Modo de producción (*tesis*) = relaciones de producción + fuerzas productivas.
- Momento de la revolución social (*antítesis*): aparecen contradicciones internas entre A y B.
 - Evolución de las *relaciones de producción* (A)
 - Las *fuerzas productivas* (B) entran en contradicción con las relaciones de producción existentes.
 - “A” deviene un obstáculo para “B”: fase revolucionaria que transforma la formación social (infraestructura + superestructura).
 - Lucha entre dos clases sociales antagónicas.
- Surge un nuevo modo de producción (*síntesis*).

Pre-estructura y estructura:

De tal modo que una formación social es la suma entre la estructura y la super-estructura ; como lo han sido y serán todos los paradigmas culturales: las sociedades pre-históricas, egipcias, griega, romana, medieval, el Antiguo Régimen, el Capitalismo y el Post-capitalismo; también los

cambios paradigmáticos y culturales entre el cine primitivo, el cine clásico, el (post-)moderno y el post-moderno actual.

A éstas, nosotros anticipamos las condiciones psíquicas de producción, esto es la pre-estructura psíquica, que con su cruce con la estructura económica crea los productos (“actos + simbólicos”) que en conjunto forman la imagen, psíquica y material, de la super-estructura cultural. Siguiendo la inercia de una “posesión simbólica”, todas las imágenes y representaciones del mundo tienden a naturalizarse según el imaginario que sea dominante.

La Estructura determina la Super-estructura (Marx):

Según Marx, como es sabido, la infraestructura determina o condiciona una superestructura, esto es unas formas de conciencia o formas ideológicas: el conjunto de concepciones políticas, morales, jurídicas y filosóficas que existen en una sociedad. La superestructura se materializa en organizaciones e instituciones (las formas de estado, de derecho, los partidos políticos, el sistema educativo, la religión, el arte, etc.). La ideología dominante corresponde a la ideología de la clase dominante y opresora y tiende a justificar la estructura del momento (*status quo*).

Marx invierte la tesis idealista. Para Hegel, nuestros pensamientos condicionan nuestro tipo de vida. El hombre toma conciencia de sí mismo en forma de arte, filosofía, religión, etc. (superestructura). Para Marx, nuestro tipo de vida condiciona nuestros pensamientos. La economía es la base real de la sociedad humana y la ideología es un reflejo de aquella. Nuestros pensamientos están condicionados por la base real. La realidad (mundo económico) determina nuestra conciencia; y, por ende, toda la Historia. Para Marx, el hombre es, fundamentalmente, “*homo economicus*”, su esencia es la praxis, el trabajo, las relaciones de producción, la vida social.

Estructura y Super-estructura se determinan recíprocamente (Weber, Castoriadis, ¿Jung?):

Pero para nosotros, como para Castoriadis, el gran renovador de la teoría social desde una perspectiva simbólica, los hombres y las mujeres no son sólo “economicus”, sino también espirituales, “symbolicus”. La materia no es el único fundamento de la realidad, también lo es el espíritu, la pre-estructura; sin ésta, la materia sería simplemente inerte, pues, como nos muestran las rocas, no tiene capacidad de moverse por sí sola.

También Max Weber subrayó las posibilidades “motrices” de la super-estructura, al mostrar como una influencia de la super-estructura en la infraestructura determinó que en los países protestantes se diera un mayor auge del capitalismo.

Del mismo modo, la lucha no es sólo entre clases, la historia de la sociedad humana es también la historia de la lucha entre imaginarios opresores, colonizadores, que usan la estructura y la superestructura para someter, e imaginarios oprimidos, que despiertan de su falsa conciencia. Lo que Marx llamó “ideología”, y que nosotros hemos preferido observar como un fenómeno de “lateralidad simbólica”: aquella predominancia del imaginario de un hemisferio sobre los otros dos que genera una imagen de la realidad que deforma cada uno de los ángulos del cuadrilátero antropológico.

La forma que toma una super-estructura cultural depende de la naturaleza de los productos (“actos + simbólicos”) que la compongan. Estos albergarán la huella del imaginario que los concibió. Posteriormente la super-estructura vuelve a incidir sobre la psique de los miembros de una sociedad, sobre su pre-estructura, alterando su concepción imaginaria del mundo y de *las cosas*, potenciando la presencia de un imaginario sobre otro, e influenciando así en la naturaleza simbólica de los nuevos actos, esto es, en la formación de nuevos productos culturales. Es una situación paradójica, un círculo cerrado: el imaginario que era constituyente (*natura naturans*) se vuelve constituido (*natura naturata*) y a la vez “falso” constituidor. De ahí que Marx denomine el estado de alienación ideológica como “falsa conciencia”. Esa que según Marx nos hace olvidar nuestra base real económica, esa que según nosotros nos hace olvidar nuestra base espiritual: los infinitos arquetipos de lo inconsciente que aún restan por “despertar” y por lo tanto, actuar. Sólo una nueva experiencia con la realidad, una nueva praxis, puede hacer que nuestra consciencia despierte y cambien las cosas. Sólo la subversión, sólo una praxis subversiva correlativa a un arquetipo subversivo, puede transformar este círculo cerrado en un ciclo abierto.

Cuando una clase social domina la super-estructura (colonización material):

Toda cultura se define según sus expresiones materiales que, por lo general, pueden clasificarse según tres caras o aspectos combinables en diferente grado y predominancia: 1) conjunto de conocimientos, saberes y valores uniformados, 2) formas de comportamiento: normas, costumbres y actividades y 3) creación de artefactos e instrumentos.⁶⁸⁹

689 Nos referimos a “cultura” en sentido antropológico, siguiendo la definición de Barfield, T.(ed.); Diccionario de Antropología, Ed. Siglo XXI, México, 2000, pp. 138-141; y Berdichewsky, B.; “*Concepto de Cultura*” en “Antropología Social: Introducción. Una visión global de la humanidad”. Ed. LOM, Santiago de Chile, 2002, pp. 81-84

Es decir, la cultura ha aparecido en todas las sociedades como un modo de perfeccionar la experiencia a través de creaciones simbólicas, transmitidas y heredadas socialmente entre generaciones a través de procesos educativos y miméticos, y destinadas a la supervivencia, la adaptación y el disfrute del medio. Es decir, una cultura es tanto unas “formas” de interpretar la vida, como una serie de “normas” para actuar en consecuencia. Estas características son compartidas por todo el grupo social, ellas lo definen y diferencian de otros grupos. Dicho lo cual, toda cultura debe ser entendida, por lo menos, según dos niveles: su estructura material e histórica y su superestructura psíquica y simbólica; inseparables e inconcebibles el uno sin el otro. Y su función es la de contribuir a la reproducción permanente de dichos elementos. Ésta se consigue mediante la creación de una conciencia social encargada de propagar y perpetuar la propia formación social que la originó.

En este punto el discurso marxista es clarividente: no es concebible una relación social de producción (la organización que adoptan los seres humanos para el trabajo y la distribución social de sus productos) sin una constitución imaginaria de la misma (reglas de conducta, discursos de legitimación, prácticas de poder, costumbres y hábitos permanentes de comportamiento, objetos valorados tanto por la clase dominante como por la clase dominada). Pues aunque el materialismo histórico sea en esto partidista, y la ideología se considere un efecto de la estructura económica, eso no es óbice para que la cultura sea un fenómeno ligado a la realidad material, vehiculando en ésta tanto el conflicto como los discursos dominantes; esto es, la lucha dialéctica entre clases.

“Mi investigación desembocó en el resultado de que tanto las condiciones jurídicas como las formas políticas no podían comprenderse por sí mismas ni a partir de lo que ha dado en llamarse el desarrollo general del espíritu humano, sino que, por el contrario, radican en las condiciones materiales de vida (...). Era menester buscar la anatomía de la sociedad civil en la economía política. (...) El resultado general que obtuve (...) puede formularse de la siguiente manera. En la producción social de su existencia, los hombres establecen determinadas relaciones, necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un determinado estadio evolutivo de sus fuerzas productivas materiales. La totalidad de esas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se alza un edificio jurídico y político, y a la cual corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material determina el proceso social, político e intelectual de la vida general. No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia. En un estadio determinado de su desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción (...) dentro

*de las cuales se habían estado moviendo hasta ese momento. Esas relaciones se transforman de formas de desarrollo de las fuerzas productivas en ataduras de las mismas. Se inicia entonces una época de revolución social.”*⁶⁹⁰

Toda cultura también es, por lo tanto, además de origen, expresión de la conciencia social. Así, nuestra pregunta no sólo ha de dirigirse a “cómo se expresa” una cultura, sino “quién se expresa” a través de ella. Aparece, por lo tanto, otra cara o aspecto: 4) figuras de autoridad y enunciación. Y otra vez tenemos que recurrir a Marx:

*“Las ideas de la clase dominante, son, en todas las épocas, las ideas dominantes”*⁶⁹¹.

En una actualización plural y no “monoclasista” del término, entenderemos por ideología, aquel rasgo genérico de la cultura que actúa como un sistema de representación mental del mundo y que desemboca en una imagen del mismo; dónde cada aspecto de la realidad (naturaleza, ciencia, ética, arte,...) es adulterado en beneficio del sujeto -y no sólo de la clase- que lo sostiene. Mas, si la clase dominante dispone de los medios de producción material y del control y producción de los bienes espirituales, entonces las ideas hegemónicas de una sociedad serán aquellas que favorezcan sus intereses. Así, la clase dominante impone y utiliza su ideología para legitimar su posición privilegiada frente a las clases dominadas u oprimidas. Mediante el fenómeno de la “falsa” conciencia social, las ideas dominantes serán aceptadas como legítimas, incluso como deseables, por la clase dominada a través de un proceso de naturalización de las mismas. Ese estado mental inducido por el cual aceptamos como real y natural -como única realidad posible-, aquello que únicamente es un reflejo de los intereses de la élite también es llamado “alienación”.

Por lo tanto, no es, como dijimos antes, que la función de la cultura sea contribuir a la reproducción permanente tanto de las estructuras sociales como de los constructos simbólicos, sino que son los diversos aparatos del poder (religión, políticas, jurisdicción, educación, medios de comunicación,...) los que en verdad dirigen la cultura y hacen que esta contribuya a su perpetuación -la de ellos- en el tiempo; y a la consecuente exclusión de las diferencias de los instrumentos de poder.

690 Marx, K.; Contribución a la crítica de la economía política (1859); op. cit. prólogo pp. 4-5.

691 Marx, K & Engels, F.; La ideología alemana (1845), Ed. Akal, Madrid, 2014.

Cuando un imaginario domina la Super-estructura (colonización espiritual):

Para nosotros, por lo tanto, super-estructura viene a designar tanto una circunstancia cultural como una circunstancia psíquica colectiva. Cuando el imaginario masculino-patriarcal domina esta circunstancia (en ambas dimensiones, pues son correlativas), entonces el ser humano es visto como un ser utilitarista, egoísta, interesado, cuya felicidad se identifica con el bienestar material, el dinero, y que da más importancia a lo individual que a lo social; un ser capaz de constituirse por sí mismo sin necesidad de una sociedad.

Del mismo modo, lo natural será una economía que acorde con esta imagen de la naturaleza humana, permita al ser humano desarrollar su individualidad, la defensa de sus intereses personales y acumular posesiones y riqueza. En la sociedad capitalista se dan las condiciones espirituales y materiales, pre-estructurales y estructurales para que eso suceda. La economía de mercado de libre competencia es vista, pues no debemos olvidar que todo lo que corresponde a lo imaginario es una cuestión de “visión” y de “representación”, como una economía natural (De ahí que para Marx, la idea de una ciencia natural de la economía es una falsa conciencia, esta teoría no es natural, sino meramente histórica y política).

Así, también la idea de la sociedad queda “lateralizada” en un estado de derecho cuyas libertades fundamentales quedan reducidas al libre comercio o liberalismo económico y al derecho a la propiedad privada. Esto comporta una búsqueda obsesiva del lucro, de la ganancia, del beneficio que da lugar a una serie de contradicciones sociales o injusticias, como por ejemplo, el empobrecimiento del tejido social y de los derechos sociales (en especial de las minorías; “darwinismo social”) y una devaluación de la actividad artístico-cultural y del pensamiento crítico. Esto es, una supresión de las cualidades psico-motrices de los imaginarios femeninos y andróginos; un desequilibrio en la super-estructura que tiene su correlato en la psique.

Hasta tal punto se da una correlación entre cultura y psique que los productos generados por una determinada super-estructura se convierten en objetos fetichistas para los individuos que la integran. Es el fetichismo de la mercancía del que habla Marx al referirse al mecanismo psicológico de toda super-estructura. El producto (el acto simbólico), la mercancía, se convierte en un fetiche, en un objeto que, por su valor ideológico, fascina al hombre inexplicablemente. Hasta el punto que los hombres y las mujeres se hacen cada vez más pequeños y el objeto se agiganta. De modo que, todos, opresores y oprimidos, colonizadores y colonizados quedan alienados, al ver en él la imagen de sí que querían ver. Así, a través de esta constelación de objetos la super-estructura queda justificada por ser la más deseable y su imagen, la mejor de las posibles.

La subversión latente:

Sin embargo, por más que el discurso hegemónico pretenda la uniformidad cultural, una cultura también es el resultado de las subculturas que viven en ella. Pues el proceso social mismo, lejos de hacer de la “cultura” una totalidad concreta, la convierte, por las dinámicas de realidad social que lo animan, en una unidad ficticia, fantasmagórica, que oculta el trasfondo vivo de diversidad y contradicción que la genera. Dentro de una cultura es tan necesaria su diferencia como su repetición.

“Toda cultura es creada históricamente por una formación social concreta (...) La cultura, por lo tanto, juega también un papel ideológico y puede expresarse, igualmente, como “falsa” conciencia social. (...) De hecho, una cultura lleva el sello de la clase dominante o de las etnias preponderantes o de los sectores privilegiados o elitistas. Sin embargo, como producto del conflicto y las contradicciones sociales, expresadas también en conflictos culturales, se desarrollan culturas de oposición o de resistencia o “desviaciones” culturales, contraculturas y subculturas.” ⁶⁹²

¿De dónde “sale” esta contracultura? También de la pre-estructura, ha sido la estructura quien la ha “solicitado”. Allí donde los intereses reales de los grupos sociales se confrontan, allí donde las condiciones de vida hacen que el pensamiento se vuelva menos ingénuo, más crítico, más realista; allí donde ya no se admite percibir la vida a través de filtros tornasolados, nace la subversión.

692 Berdichewsky, B.(2002); op. cit. p. 85.

2) El cuadrilátero antropológico:

*“Cuatro son las grandezas del Universo,
y el Hombre es una de ellas.*

El Hombre se guía por la Tierra.

La Tierra se guía por el Cielo.

El Cielo se guía por el Sentido.

El Sentido se guía por sí mismo.”⁶⁹³

Estos versos del “Tao te King” (“El Libro Clásico sobre el Sentido y la Vida”), nos hablan de “La Gran Tríada” de la filosofía oriental: Cielo, Tierra, Hombre. Pero también de un cuadrilátero. Es una tradición antigua en filosofía clasificar su campo de actuación en cuatro grandes bloques: Metafísica (u ontología), epistemología (o teoría del conocimiento o filosofía de la ciencia y de la mente), ética (política) y estética (teoría del arte y de lo bello). En este orden, aunque ahora ya sabemos que este orden no se ajusta a la verdad, sino que es obra de un imaginario masculino patriarcal. Para ser justos, la ética, una actividad fundamentada en el imaginario femenino, debe anteceder al conocimiento; pues antes que pensamiento, somos cuerpo, y sólo desde el cuerpo que nos une al mundo creamos las señales y los signos que nos permiten pensarlo. Sin embargo, se me opondrá que tal argumento es falaz y arbitrario. Y de eso trata este apartado, de lo falaz y lo verdadero que hay en áquel cuadrilátero.

Aristóteles, en su *Metafísica*, define cuatro causas ontológicas que luego aplica con increíble facilidad a las cosas más diversas de la vida; y en las que nosotros encontramos cierto parecido con las que plantea el Tao:

1. Causa inicial o eficiente: el Sentido.
2. Causa formal: el Cielo
3. Causa material: la Tierra
4. Causa final (teleológica): el Hombre

Dentro de la teoría cinematográfica, para hacer de la filosofía una herramienta “útil” dentro de la teoría cinematográfica, para hacernos una idea de la filosofía aplicada, nosotros también nos hemos servido de esta clasificación ya clásica, a la que al final de cada término añadimos el epíteto “audiovisual”. Este modelo, esta estrategia del pensamiento en forma de cuadrilátero lo encontramos repetido a lo largo de toda la filosofía occidental, la filosofía del ser, de la identidad.

693 Lao Tse; Tao Te King (2004); op. cit.. p. 71 (XXV)

No fue hasta las primeras incursiones postmodernas que el cuadrilátero fue puesto en duda.

*“Si el mundo occidental ha luchado por saber si la vida no es más que movimiento o si la naturaleza está ordenada a fin de probar la existencia de Dios, esto no se debe a que se haya abierto un problema; se debe a que, después de haber dispersado el círculo indefinido de los signos y de las semejanzas y antes de organizar las series de la causalidad y de la historia, la episteme de la cultura occidental ha abierto un espacio en cuadro que no deja de recorrer desde las formas calculables del orden hasta el análisis de las representaciones más complejas. Y este recorrido se percibe en el surco de la superficie histórica de los temas, de los debates, de los problemas y de las preferencias de opinión. Los conocimientos han atravesado de un cabo a otro un "espacio del saber" que fue dispuesto de golpe, en el siglo XVII, y que no debía cerrarse sino ciento cincuenta años más tarde.”*⁶⁹⁴

Desde la óptica postmoderna, el poder crea el cuadrilátero para delimitar el orden del saber, pero este orden nuestra "episteme" ya no lo sustenta. No sustenta las clasificaciones que intentan delimitar algo ilimitable, a menos que estén basadas en observaciones empíricas. Deleuze también critica el cuadrilátero antropológico.

“Las exigencias de la representación someten a la diferencia. Cuando la diferencia no puede ser pensada en sí misma. La diferencia es literalmente "inexplicable", cuando se explica tiende precisamente a anularse en el sistema en el que se explica, es mostrar que surgen entre dos series heterogéneas. “La diferencia es literalmente “inexplicable” (...) explicarse para ella es anularse, conjugar la desigualdad que la constituye”. Mientras la diferencia esté sometida a las exigencias de la representación, no está pensada en sí misma. La vida, como dijo Nietzsche, es irreductible. La diferencia parece que sólo llega a ser pensable cuando es domada, es decir, cuando es sometida al cuádruple grillete de la representación.

- 1. La identidad en el concepto*
- 2. La posición en el predicado*
- 3. La analogía en el juicio*
- 4. La semejanza en la percepción”*⁶⁹⁵

Para los filósofos de “la diferencia”, no hay que pensar *la diferencia*, si no hacerla, ser subversivos, sólo así dejamos que se manifieste. Deleuze prescinden de la pregunta sobre el "ser", por el sentido de lo que hay. ¿Por qué el "ser" y no la nada, es lo más intuitivo de lo que partes en tu reflexión?

694 Foucault, M.; Las palabras y las cosas (1966), op. cit. p. 81.

695 Deleuze, G.; Diferencia y repetición (1968), op. cit, (prefacio).

Foucault nos muestra las coordenadas de cada "Episteme" dentro del cuadrilátero, como forma de denuncia, pero al mismo tiempo de su lectura extraemos que el modelo foucaultiano, el que él mismo propone para sacar a la filosofía del bache epistémico en el que está metida, consta de nuevo de cuatro apartados, cada uno destinado a una condición de posibilidad; lo hemos dicho ya en alguna ocasión: 1) *el Psicoanálisis* para estudiar las condiciones de posibilidad de la consciencia, 2) una *Tª Pura del lenguaje* que estudie las condiciones de posibilidad de toda representación, 3) una *Etnología* que analicen las condiciones de posibilidad de toda cultura y 4) una *Literatura* que investigue las condiciones de posibilidad del arte, ese no-lugar del pensamiento en el que acontece la verdad. Las cuatro, recordemos, son disciplinas post-humanas, no sólo un saber empírico, sino su posibilidad.

Lo que constata el análisis foucaultiano es que este cuadrilátero, este esquema cuádruple, ha ido mutando a lo largo de la historia. ¿Para qué poner ejemplos? "Las palabras y las cosas" es un constante galopar a través de esta mutación: somos espectadores de las mutaciones del pensamiento hasta el momento actual, mutaciones que hacen que los cuadriláteros sean inconmensurables entre sí. Y siempre bajo la gran pregunta: ¿cómo conjugar "el ser del lenguaje" (comprensible en la época clásica bajo la teoría de la representación, en la que el signo cumple un isomorfismo con la realidad) con "el ser del hombre" (pensable sólo desde la modernidad, una vez que el giro lingüístico que este libro anuncia, ha roto el isomorfismo clásico y ha revelado la finitud del hombre, los límites de su conocimiento y la inexistencia de paraísos o entidades o reglas ultra terrenas)? La respuesta a esta pregunta, por el momento sólo puede hallarse, desde las disciplinas post-humanas. Sólo desde ellas es posible constituir un nuevo saber, un nuevo saber que Foucault vuelve a constituir en forma de cuadrilátero. ¿Por qué esta insistencia?

Por otro lado, toda cultura se define según sus expresiones materiales, sus productos ("actos + simbólicos"), pero también en base a un cuadrilátero; toda cultura se define en cuanto a:

- 1) Unas figuras de autoridad y enunciación (causa eficiente).
- 2) Un conjunto de conocimientos, saberes y valores uniformados (causa formal).
- 3) Unas formas de comportamiento: normas, costumbres y actividades (causa material).
- 4) La creación de artefactos e instrumentos (causa final).

El cine, como cultura, también se define según sus expresiones materiales: las películas, las secuencias de imágenes – ya duren 90 minutos o 15 segundos. Asimismo, están vinculadas a tres aspectos combinables según su predominancia: 1) discursos narrativos que generan, y son generados por, formas de pensamiento, 2) receptividad social que difunde normas de

comportamiento y 3) representatividades icónicas que elevan la realidad mundana a categoría de imagen simbólica. Toda cultura también es, por lo tanto, además de origen, expresión de la conciencia social. Así, nuestra pregunta no sólo ha de dirigirse a “cómo se expresa” una cultura, sino “quién se expresa” a través de ella. Aparece, por lo tanto, otra cara o aspecto: 4) unas figuras de autoridad y enunciación.

Esta investigación se ha adueñado de nuevo de este cuadrilátero, lo ha hecho suyo, hemos visto en él una guía desde donde orientar nuestro pensamiento y poder averiguar las condiciones de posibilidad de lo imaginario, del ser humano y del mismo cine. Hemos hecho del cine una cuestión metafísica, epistemológica, ética y estética. Sinceramente, no nos vemos capaces de salir del cuadrilátero, es el límite de lo que la consciencia puede experimentar: no vemos un más allá de él, en él está incluido todo más allá.

Las ciencias naturales, las formales y la sociales tienen cabida también en este cuadrilátero, ellas mismas han surgido de él, del árbol de la filosofía. Pensamos y el cuadrilátero “sale” por sí sólo. Leemos cualquier texto, y vemos de nuevo asomar el cuadrilátero. Lo que hace Burch en su ensayo “El tragaluz del infinito” es analizar el camino que va desde la creación del cine hasta la constitución de su lenguaje (en verdad un modo de representación burgués), pasando por el cine primitivo. Para cada uno de estos tres estadios (primitivo, mudo, institucional), Burch analiza sus aspectos más destacables, aquellos que aportan al estadio su constitución. Estos aspectos pueden dividirse en cuatro, y en ellos están divididos los capítulos: el modo de negocio por parte del productor, el modo de pensamiento ideológico por parte del narrador, el modo de recepción por parte del espectador y el modo de representación por parte de los cineastas. Desde estos cuatro pilares se puede tener una visión completa del fenómeno cinematográfico: su producción, su narración, su socialización y su representación; estos cuatro puntos delimitan la experiencia cinematográfica. Podemos estirar de cada uno de ellos hasta la saciedad; no hacen falta más.

3) Lo simbólico y lo biológico: cerebro-consciencia-cultura:

“Tanto la antropología, la psicología han elegido dos de los más improbables objetos en torno a los cuales intentar construir una ciencia positiva: Cultura y Mente, "Kultur und Geist", "Culture et Esprit". Ambas son herencia de filosofías difundidas, las dos cuentan en su haber accidentadas historias de inflación ideológica y de abuso retórico, a la vez que tanto una como otra albergar amplios y múltiples usos diarios que dificultan cualquier intento de consolidar su significado o de considerarlas como clases naturales. Han sido repetidamente condenadas por místicas y metafísicas, repetidamente expulsadas del disciplinado recinto de la investigación seria, repetidamente desautorizadas, destinadas a desaparecer. Cuando van unidas, las dificultadas no sólo aumentan, sino que explotan. (...) Más recientemente, a medida que se han desarrollado las ciencias cognitivas, ha habido una tendencia a refinar los términos y a hablar, por el contrario, de circuitos neuronales, de procesamiento computacional y de sistemas programables instruidos artefactualmente; una táctica que dejará y cuestionado y sin plantear tanto o el problema de la vida social del pensamiento o como el de los fundamentos personales de la significación.”⁶⁹⁶

La psicología o la antropología, el cerebro y la cultura, lo biológico y lo simbólico, lo material y lo “espiritual”,... El cruce que estamos deliniando entre las condiciones de posibilidad innatas de la consciencia y las condiciones de posibilidad materiales de la sociedad, nos vuelve a reconducir ineludiblemente al debate “ciencias vs. letras”.

“El naturalismo occidental moderno contrapone la cultura a la naturaleza, la sociedad a la biología, como si se tratara de ambitos obviamente disociados y distintos de la experiencia humana. La cosmología occidental ha separado al menos desde el Renacimiento el ambito de la biología, es decir, de todo aquello en la experiencia humana que consideramos inscrito y predeterminado por la “naturaleza”, del de la “cultura”, entendida como el dominio de la creatividad humana en sociedad. Aunque el sentido común y no tan común la considera universal, esta cosmología occidental moderna es, de hecho, muy excepcional al clasificar los organismos según estén determinados por las leyes de la materia o por convenciones sociales arbitrarias.”⁶⁹⁷

696 Geertz, C. (2002); op. cit. pp. 191-192. La relación entre la mente y la cultura ha hecho correr ríos de tinta en la reflexión antropológica; quisiéramos destacar algunos ejemplos célebres - todos ellos disponibles en lengua española -: Tylor, E. B., Cultura primitiva: Los orígenes de la cultura. (1870); Boas, F, La mentalidad del hombre primitivo (1911); Lévi-Bruhl, La mentalidad primitiva (1922); Malinowski, B, Magia, ciencia y religión (1948); Lévi-Strauss, El pensamiento salvaje (1960); Douglas, M., Pureza y peligro (1966); Bateson, G. Pasos hacia una ecología de la mente (1972); Goodman, N., Maneras de hacer mundos (1978); Bruner, J., Realidad mental y mundos posibles (1986); y más recientemente, Cole, M., Psicología cultural: una disciplina del pasado y del futuro (1996). Una aproximación a la relación entre psicología y cultura desde la óptica de las ciencias cognitivas puede verse en Clark, A., Estar ahí: cerebro, cuerpo y mundo en la nueva ciencia cognitiva (1997)

697 Descola, Ph. (2005), *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard. Citado en Verena Stolcke; ¿Qué tiene que ver el género con el parentesco - en Procreación, crianza y género. Aproximaciones antropológicas a la parentalidad. 2010, pg. 330.

Este carácter *excepcional* propio de nuestra cultura moderna empezó a coger forma hace cinco siglos más o menos; parece mucho, pero es un espacio muy reducido si contamos el recorrido de la cultura humana. Precisamente, el objetivo de esta separación era ese, lograr que los fundamentos de la ciencia dejaran de pertenecer a la cultura. A la cultura sólo pertenecerían sus adelantos técnicos, sus avances y descubrimientos, pero la ciencia debería sentar sus bases en un espacio neutro. Desde el Renacimiento hasta nuestra Modernidad la ciencia ha ido afianzando ese espacio que la sitúa a la vez dentro y fuera de la cultura. Aunque la meta parece ser mayor, a estas alturas no se trata ya de que la ciencia tenga su espacio en la cultura; el objetivo de la ciencia, en su expansión colonizadora, es otro: que la cultura logre su espacio dentro de la ciencia. Es decir, que la cultura, y por lo tanto la psique humana, se vuelvan científicas: racionales, empíricas, positivas, objetivas. El propósito de aquello que mueve el pensamiento científico, el motor imaginario que lo guía resulta paradójico, y ridículo, para los otros imaginarios: pretende que algo subjetivo se vuelva objetivo.

Un continuum o “el 3º espacio”:

“El cuerpo, el cerebro y la mente son un proceso continuo (continuum) bajo una construcción unitaria de los seres humanos a lo largo de ese proceso evolutivo. Cuerpo-cerebro-mente-medio ambiente se presenta así un flujo de información constante que va desde la bioquímica y la morfología hasta la fisiología y la conducta. Es así que cambios en el medio ambiente inducen actividad neuronal (liberación de neurotransmisores) que pueden producir nuevas síntesis de proteínas. Estas nuevas proteínas a su vez cambian la morfología de los sistemas neuronales, lo que cambia su vez la función del sistema. Estos cambios plásticos en el cerebro, producidos por cambios en el mundo sensorial que nos rodea y también en nuestro propio cuerpo, son la base de los procesos de aprendizaje y memoria.”⁶⁹⁸

La psicología centra sus esfuerzos en la interioridad, investigan el modo en que los humanos razonan y siente, recuerdan e imaginan, observan y deciden. Por su lado, los antropólogos centran sus esfuerzos hacia lo exterior, investigan la manera en que el significado es construido, aprendido, activado y transformado tanto en el tiempo histórico como en el espacio cultural. Como conclusión a ambos polos, sabemos que el cerebro no puede funcionar autónomamente o con independencia del contexto. Dicho otro modo, es un hecho que el cerebro y la cultura han coevolucionado. Son dependientes el uno del otro, tanto en su ontogénesis, como en su comprensión. Todo recurso

698 Mora, F.; Continuum (2002); op. cit. p. 17.

cultural (lenguaje, tecnología, enseñanza, etc.) habita tanto dentro del cerebro como fuera de él.

Las ciencias naturales, la psicología, la antropología,... tratan de acotar su terreno, pero cultura y biología no están separados, son un continuum, un tercer espacio que acontece en la psique del individuo. Si llevamos esta realidad al ámbito del conocimiento, el resultado dista mucho de los actuales estudios especializados, o de una multidisciplinariedad en la que el método analítico es el dominante.

“Con todo, los mayores desafíos, los más elaborados, a las teorías culturalistas de la acción simbólica, de la emoción, del sentimiento y la pasión, no toman, de hecho, la forma de una duda sobre su adecuación empírica como tal (...) Toman más bien la forma de acusaciones de una deficiencia más fundamental, más paralizante, incluso fatal: su supuesta falta de atención a dinámicas "intrapsíquicas" y, consiguientemente, su también presunto descuido de incapacidad para tratar a la gente, la individualidad y la subjetividad personal. De esta manera, la psicoanalista Nancy Chodorow, familiarizada con este enfoque, escribe: "son incapaces de pensar teóricamente, incluso cuando describen etnográficamente procesos psicológicos individuales de creación de significado personal. (...) Obvian los modos idiosincráticos y divergentes en los que las emociones se desarrollan y son experimentadas (...) ¿Dónde, podríamos preguntarnos, adquiere el niño la capacidad, la habilidad o el hábito de "leer" cuerpos culturales en primer lugar si no es en partes de su ser internas y psicobiológicas?" 699

Estas dinámicas intrapsíquicas tienen lugar en un tercer dominio: entre lo universal humano y lo particular cultural. Ese tercer espacio está en la psique del sujeto: cómo asimila la cultura, cómo interacciona su mente con ella, como es transformado por la cultura y la cultura es transformada por su actividad.

“Junto a lo cultural y lo biológico, dice, hay un "tercer dominio" que no puede ser comprendido en toda su extensión (...) "con referencia a escenarios culturales y a las asociaciones que éstos evocan", o "a escenas culturales asociadas con emociones particulares". "Lo que se echa en falta (escribe) en los enfoques que tratan de hacer cosas con palabras y emociones es la comprensión de lo que existe entre la instintividad humana universal o cultura panhumana y la particularidad cultural universal y cómo ese espacio intermedio se desarrolla y es experimentado en particulares ámbitos interpersonales e intrapsíquicos a los que la proyección, la transferencia y contratransferencia otorgan un

699 N. J.; Chodorow, The power of feelings, personal meaning in psychoanalysis, gender, and culture, New Haven, Yale University Press, 1999, pág. 161. Citado en Geertz, C.; Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos, ed. Paidós, Barcelona, 2002.

*significado personal (...) (Lo) psicológico es un registro separado, (es) "sui generis"*⁷⁰⁰.

La cultura, una consciencia colectiva:

Mi cerebro transmite datos del mundo a la consciencia, ésta, como ya hemos comentado, a partir de patrones previos, de conocimientos senso-emotivos anticipados, puede traducir esos datos y darles forma, puede dar una imagen al mundo y así percibirlo. Esta imagen no siempre es de un “afuera”, también es de un “adentro”. No sólo percibo objetos, sino *cosas*, esto es, materia viva, que parece estar viva como lo estoy yo. Por el mismo proceso, mi consciencia es capaz, a partir de las *cosas*, de hacerse una imagen de la consciencia de esa *cosa*: animal, planta, humano,... Incluso a veces, por interferencias en la percepción, le parece que un libro, un cuadro o una película también puedan tener una consciencia. Pero lo más sorprendente no es eso, sino que esa imagen que yo me hago del otro y el otro se hace de mí se unan, formando una más grande que se conoce como “cultura”.

La cultura es una creación de la consciencia, de la mía y de la de todos. Es posible gracias al milagro de la comunicación. Cuando me comunico con otra consciencia, algo queda “en el aire”, no son sólo las palabras, sino también las imágenes y las ideas. Eso que queda en el aire, pasa a formar parte de la cultura, una especie de consciencia colectiva, con su particular “cuadrilátero”; su cosmovisión del mundo, su moral, su ideología y su particular definición de lo que es, o debe ser, la ciencia y el arte. La cultura es algo vivo, no son sólo los objetos, los libros, las películas,... la cultura es eso, la ligazón imaginaria entre personas.

*“Sin duda, el logro más destacable de nuestro cerebro es permitir la comunicación entre mentes (...) Un tengo en mente alguna idea que quiero comunicar alguien. Lo hago transformando mi significado en palabras pronunciadas. La otra persona porque mis palabras y las convierte en una idea en su mente. Pero ¿cómo puede llegar a saber que la idea en su mente es la misma que la mía? No hay ninguna posibilidad de que esa persona se introduzcan en mi mente y comparen las ideas directamente.”*⁷⁰¹

Carece de sentido preguntarse sobre los límites entre la mente y el resto del mundo, o sobre los límites entre la cultura y uno mismo. Como demostró Wittgenstein, el lenguaje no es algo privado, sino social; por lo tanto social también es tanto el habla como el significado. Así, la mente

700 Ibid Chodorow, págs. 164, 166 y 218; en Geertz, C. (2002); op. cit. p. 201-202.

701 Frith, C. (2008); op. cit. p. 205-207.

está en el cerebro y la cultura afuera; dentro de la cabeza está la materia biológica, fuera de ella, la psíquica. ¿Dónde está la consciencia?

*“Nuestros cerebros no están en una cubeta, sino en nuestros cuerpos. Nuestras mentes no están en nuestros cuerpos, sino en el mundo. Y por lo que respecta al mundo, éste no se halla en nuestros cerebros, nuestros cuerpos o nuestras mentes: éstos están en él junto con dioses, verbos, rocas y política.”*⁷⁰²

De la confrontación imaginaria a la confrontación social:

Toda actividad humana, toda praxis arrastra consigo, de una manera u otra, los tres puntos restantes del cuadrilátero. Toda actividad que hacemos nos transforma, es imposible que un científico comprometa su psique a la relación causa-efecto y que su metafísica, su ética y su estética no se basen en relaciones causa-efecto. De una práctica instrumental hacemos un universo instrumental; del microcosmos al macrocosmos, de la psique a la cultura. A pesar del discurso “neutralista” de la ciencia, a pesar de jurar y perjurar la neutralidad ideológica del método científico, su “amoralidad” – y ciertamente, así resulta –, todo lo que no es puramente “masculino” (el arte, las humanidades, la filosofía,...) se ha revelado contra esta estrategia que pretende arrancar el conocimiento de la cultura y apropiárselo para beneficiar al poder y promover políticas jerárquicas y utilitaristas, políticas de clase.

Como decimos, la separación epistemológica entre “ciencias” y “letras” tuvo su correlato en la separación entre “naturaleza” y “cultura”. Se trata de otra expresión del dualismo occidental y su epistemología binaria, uniformadora en apariencia, pero en el fondo tendente a la confrontación y a la separación. Tal separación es aceptada en el orden científico como primer paso para ser promulgada en el orden social:

*“Al atribuir los meritos o fracasos de las personas en ultima instancia a sus virtudes o deficiencias innatas en lugar de a las circunstancias socioculturales a las que estan sometidas (...) En efecto, la cosmologia dualista nos dota de las herramientas conceptuales –el contraste entre naturaleza y cultura– para legitimar ideologicamente las reales desigualdades características de la sociedad burguesa moderna. Sin este dualismo seria inconcebible cualquier ideologia naturalista que sirviese para justificar situaciones socio-culturales desiguales atribuyendolas a deficiencias innatas individuales, ni que estas puedan ser desafiadas por ser tenidas por injustas.”*⁷⁰³

702 Mora, F.; Continuum (2002); op. cit. p. 194.

703 Verena Stolcke (2010); op. cit. p. 331.

Del mismo modo que se hizo “tabula rasa” en el campo epistemológico, la ciencia liberal burguesa pretende hacer “tabula rasa” en el terreno de lo social. Cercenando en ambos casos las condiciones que hacen posible la experiencia tanto del conocimiento como de la historia. Para el sujeto moderno, el hombre nace libre y en igualdad de derechos para desarrollar sus capacidades. Es decir, se hace “abstracción” de los factores sociales que determinarán el desarrollo o no de sus capacidades. La eliminación de lo “pre-social”, así como la de lo “pre-cognitivo”, tiene como objetivo favorecer el imaginario de las clases pudientes y perpetuar sus privilegios sociales.

“La gran paradoja liberal moderna consiste en que este naturalismo coincide con el nacimiento igualmente en el Renacimiento del sujeto moderno, igual, libre y por lo tanto responsable de sus actos. Esta libertad con el tiempo devino el supuesto constitutivo del individualismo liberal moderno. Y como el individuo era responsable de sus actos, sus logros y fallos fueron atribuidos a su naturaleza en vez de ser adjudicados a las circunstancias socioeconómicas que prevalecían. La cosmología naturalista moderna tiene un papel clave en esta paradoja de la modernidad. Como ha señalado Goldberg: “El liberalismo pretende trascender las diferencias históricas, sociales y culturales particulares: se preocupa por identidades generales (abstractas) que unen a las personas por razones morales en vez de aquellas identidades que dividen de modo político, cultural, geográfico, o temporal...”⁷⁰⁴

Esta paradoja entre libre albedrío y determinación naturalista, típica del “ethos” liberal moderno, promueve un imaginario donde convergen tanto la descalificación naturalista como la ilusión meritocrática. Desde este punto de vista, la condición social de cada cuál será, en última instancia, la expresión de determinadas características innatas y hereditarias en lugar del desorden de clases.

El imaginario masculino “piensa” de manera binaria; lo suyo son los opuestos: “Ser” y “no-ser”, “Yo” y “no-yo”, causa-efecto, regla-obediencia, ley-orden, clase alta-clase baja, utilidad-beneficio,... Separar en el orden social es separar en el orden del conocimiento: ciencia-cultura, naturaleza-sociedad, lo biológico y lo simbólico,... Toda aquello que no puede conocer ni explicar, y por lo tanto aceptar como realidad, como *cosa viva*, es colocado en el bando de la oposición: “lo que no soy yo”; o, simbólicamente, lo que no pertenece al “imaginario masculino”. De tal modo que las “verdades” culturales son negadas y la consciencia colectiva queda escindida. Sin embargo, si la cultura es una consciencia, también tendrá su inconsciente. En los casos extremos, lo inconsciente se las ingenia para “activar” un arquetipo que equilibre la psique. En términos culturales, ese arquetipo se llama “subversión”.

704 Ibíd., Verena Stolcke; ¿Qué tiene que ver el género con el parentesco - en Procreación, crianza y género. Aproximaciones antropológicas a la parentalidad. 2010, pg. 330.

B) La cultura de la imagen.

- 1) Las imágenes: de lo inconsciente a la cultura.
- 2) Las dos culturas (la cultura del conocimiento y la cultura del saber).
- 3) La terceridad cultural (una imagen comprometida).
- 4) Frankenstein, Baudelaire y Alicia (las dos culturas y los tres cines; genealogía del cine documental).

1) Las imágenes: de lo inconsciente a la cultura.

¿Cuál es la función del símbolo? El símbolo, por su naturaleza, establece conexiones mentales inaccesibles para el pensamiento analítico. Toda una serie de acontecimientos complejos y sucesos cambiantes, tanto empíricos como trascendentales, que necesitarían una extensa argumentación por parte de nuestro hemisferio analítico, son sintetizados en una imagen, una figura sólida y única preñada de lucidez. El precio que pagan, símbolo y consciencia, es su indeterminación; mas lo que ganan es la accesibilidad físico-intuitiva a la comprensión de una vivencia que antes quedaría velada. Y es que ahí reside la función del símbolo, en hacernos comprensible una zona del mundo (de la que tenemos constancia por su capacidad de afección) mediante otro “camino”, a través de otro “instrumento”, otro, para que nos entendamos mejor, “lenguaje”.

A pesar de estas innegables y necesarias cualidades, el símbolo y lo simbólico es con frecuencia desperstigiado por desde la “seriedad” del ámbito académico. La sociología y la lingüística estudian el símbolo en cuanto mediación social y convención cultural. Los reducen a figuras retóricas socialmente transmitidas e interiorizadas de generación en generación; pero vaciadas de su carácter experiencial. En cierto modo, también la sociedad hace uso de los símbolos, los socializa, pero en esa racionalización tampoco está su poder.

*“El racionalismo, aristotélico o cartesiano, tienen la inmensa ventaja de pretenderse universales por distribución individual del "sentido común" o del "buen sentido". No vale lo mismo para las imágenes; son esclavizadas a un acontecimiento, a una situación histórica o existencial que las colorea. Por ello una imagen simbólica necesita sin cesar ser revivida, un poco como un trozo de música o un personaje de teatro que necesitan de un intérprete. Y el símbolo, como toda imagen, es amenazado por el regionalismo de la significación, y corre el riesgo de transformarse en cada instante en lo que R. Alleau nombra juiciosamente un "sintema", es decir, una imagen que ante todo tiene por función un reconocimiento social, una segregación convencional. Podría decirse que es un símbolo reducido a su potencia sociológica. Toda "convención", aunque esté animada por las mejores intenciones de "defensa simbólica" es fatalmente dogmática”.*⁷⁰⁵

705 Durand, G.; La imaginación simbólica, ed. Amorrurtu, Buenos Aires, 2005, (cap. 1. “la victoria de los inconoclastas o el revés de los positivismos”)

El filósofo simbólico René Guénon, define el mundo moderno como la degeneración e inversión del mundo Tradicional. Y es que la imaginación y el pensamiento simbólico son facultades humanas fundamentales, eson el factor que nos hace humanos. El símbolo lo atraviesa todo: ciencias, filosofía, lenguaje, literatura, cine,... Somos símbolos y entre símbolos nos movemos. No sólo es conatural a toda cultura, sino que cada nueva formación cultural necesita sus símbolos. ¿De dónde vendrán estos? Recordemos el ciclo “Sentido-Vacío” del que hablamos en la 1ª parte:

“Para recibir el símbolo, para que ocurra la cábala (pues kabbaláh significa recepción, del hebreo kibbel, recibir), supone necesariamente vaciar la mente de todo cuanto ella sabe, para que brille con todo su fulgor lo que ella desde siempre ha sabido y no ha querido ver, por este extraño y paradójico aferramiento a la vida y a su preocupación, que los mitos describen como Caída. La recepción del símbolo o su revelación tiene, pues, como paso previo el orden en la Ciudad. Obedezca, trabaje y viva duramente el cuerpo como siervo que es. Produzca ricos y hermosos frutos y obras.”⁷⁰⁶

Por ello, el legado histórico y cultural, científico y estético, de todos los pueblos antiguos y tradicionales, modernos y contemporáneos,

“sólo puede apreciarse recibiendo su mensaje simbólico, más allá de las peculiaridades de modas, estilos e influencias que la expresión de aquél pueda presentar en cada lugar y cada época.”⁷⁰⁷

La raíz simbólica es la verdad impededcedera de todo entramado cultural. La verdad no la construye el pueblo, ni la gente de la calle, ni el uso social, ni en el sistema,... nada es conmensurable a lo auténticamente creador: el cruce entre inconsciente y realidad.

Por otro lado, los símbolos se adaptan a las particularidades culturales, siendo a la vez locales y universales. Lo imaginario está transido de expresiones simbólicas universales e intemporales, pero es habitual que el sentido de tales expresiones se particularice, según determinaciones culturales y sociales.

Por ello la interpretación del símbolo, (...) debe inspirarse no solamente en la figura, sino en su movimiento, en su medio cultural y en su papel particular hic et nunc (“aquí y ahora”)⁷⁰⁸.

Hay que interpretar el símbolo equilibrando “lo universal” con “lo particular”; buscar el

706Chevalier, J. (1986); op. cit. del prólogo de J. Olives Puig.

707Ídem.

708Ídem, de la introducción, p. 18.

matiz dentro del denominador común, evitar obsesionarnos mediante nuestra racionalidad y “ahogar” el símbolo.

Distinción entre "cultura" y "sociedad":

"Con "sociedad" nos referimos a un grupo de personas que ocupa un determinado territorio y que hablar una lengua común que los pueblos vecinos no suelen entender, cuando un antropólogo habla de una cultura se refiere normalmente a las creencias, valores y comportamientos compartidos que han sido adquiridos y que constituyen las características generales de una sociedad en particular.

(...) Cuando los antropólogos hablan de una cultura, normalmente se refieren a los patrones culturales de una determinada sociedad -es decir, una población que ocupa un territorio limitado y que hablar una lengua que normalmente no es comprendida por los pueblos vecinos.

(...) una característica que define la cultura es que es adquirida.”⁷⁰⁹

Aunque existen diferencias psicológicas entre las sociedades, también hay similitudes psicológicas. En todo el mundo, la gente expresa las mismas emociones. Podría decirse que hay una universalidad del desarrollo psicológico. A pesar de eso, existen diferencia entre rasgos psicológicos universales y culturales.

“Una lista de posibles puntos universales del ser humano en el campo de la psicología, incluye la habilidad de crear taxonomías, establecer oposiciones binarias, clasificar fenómenos, utilizar operadores lógicos (p.ej. más, no, igual a), planificar el futuro, y tener una comprensión sobre el mundo y lo que sucede en él. En cuanto concepto que se tiene sobre otras personas, es universal conocer en yo o la persona, reconocer otras caras, intentar descubrir las intenciones de otras personas por medio de la observación de claves (en sus caras, palabras y acciones), y tratar de adivinar lo que piensa los demás. En cuanto a las emociones, parece universal de ser capaz de comprender los sentimientos de otros, comunicarse por medio de expresiones del rostro, y reconocer (al igual que esconder, o imitar) los sentimientos de felicidad, tristeza, Irán, miedo, sorpresa, disgusto, satisfacción, (...) Sonreír cuando se siente simpatía hacia algo o alguien, llorar cuando se siente dolor e infelicidad, jugará por diversión, mostrar y sentir afecto hacia otros, sentir atracción sexual, envidia y celos, y compartir los mismos miedos infantiles.”⁷¹⁰

La socialización es un término utilizado por antropólogos y psicólogos para describir el desarrollo, a través de la influencia de los padres y otras personas, de los modelos de

709 Ember, C, Ember, M. (1997); op. cit. p. 24. El problema reside en distinguir que creencias, valores y comportamientos de un individuo son culturales o naturales, tal y como ya vimos en el apartado “Lo simbólico y lo biológico: cerebro-consciencia-cultura”.

710Ember, C, Ember, M.; Antropología cultural (1997); op. cit. p. 329.

comportamiento en los niños, ajustándose a las expectativas culturales⁷¹¹. Sin embargo, deberíamos distinguir entre lo que hay de “a priori” en la psique, de lo que acontece en ella a posteriori.

*“Aquí, doscientos años antes de Freud, está su idea de que el niño posee un sentido de unidad omnipotente con todo que ve y siente. Pero desde el punto de vista de Freud, cualquier incursión a ese estado resulta regresiva, un abandono de débil y onírico de las restricciones y responsabilidades de la hombría adulta civilizada, a pesar del hecho de que los místicos hayan buscado y recuperado esta conciencia a través de las disciplinas más arduas. El pensamiento de Freud, parece haber eludido por completo el hecho de que pueda haber una versión adulta de esta visión, una versión más madura que la del niño al igual que el cuerpo adulto es más maduro que el del bebé.”*⁷¹²

Aspectos correlativos entre lo simbólico y lo cultural:

Distinguir entre lo inconsciente personal y lo inconsciente colectivo, entre la psique autónoma y la psique heterónoma, la consciencia espiritual y la sociedad administrada, el imaginario “naturans” constituyente y el imaginario “naturata” constituido; esto es, entre la naturaleza verdadera de la psique y las características que le otorga la civilización.

Desde muy pequeños, a los niños se les enseña formas de comportamiento, aprenden a interiorizar nuestro mundo, el mundo que va a ser suyo a través de los cuentos, de esos arquetipos simbólicos extraen una sabiduría sempiterna y monumental. Pero también les enseñamos convenciones sociales, es decir, reproducimos en ellos nuestras formas de conducta, nuestros hábitos sociales. Ambos universos simbólicos, el de los cuentos y el de las costumbres son necesarios para que el niño pueda introducirse en nuestra vida social.

“¿Cómo empezamos a hacer suposiciones? Hacer suposiciones o conjeturas sobre cómo son las personas antes de tener ninguna información sobre ellas es prejuzgarlas. Actualmente, la palabra "prejuicio" quizá suene mal, pero en realidad es crucial para que nuestro cerebro funcione. Los prejuicios nos permiten comenzar a conjeturar -da igual lo atinada que sea la conjetura siempre y cuando ajustemos la próxima en respuesta al error- (...) Los prejuicios empiezan con estereotipos. La primera señal que obtengo del conocimiento y la conducta probables de alguien de quien no sé nada procede del género. Los niños han adquirido este prejuicios ya a los tres años. Esperan que los niños jueguen con camiones y que las niñas

711 Ídem, p. 350.

712 Alan Watts (1995); op. cit. p. 24.

jueguen a ser enfermeras. Los estereotipos sociales proporciona el punto de partida de nuestras interacciones con las personas que no conocemos: nos permiten hacer nuestras conjeturas iniciales sobre las intenciones de aquéllas."⁷¹³

El pensamiento simbólico cataloga la realidad según géneros, ajustando siempre la realidad con la hipótesis (así hemos elaborado la teoría de los 3 imaginarios). Pero tal proceder reflexivo, como vemos, es connatural a la fundamentación simbólica de una cultura. Desde niños clasificamos *las cosas* por cualidades de género, frecuentemente bajo una lógica binaria (la lógica del imaginario analítico-masculino): fuerte-débil, mandar-obedecer, bueno-malo, inteligencia-sensibilidad,... El problema surge cuando este prejuicio se cruza con factores económicos y sociales, entonces lo que en un principio sólo era una cuestión de género, se convierte en una cuestión racial, clasista, xenófoba,... no en base a patrones simbólico-cognitivos de lo inconsciente colectivo, sino en base a intereses creados por la psique social.

A parte de este fenómeno, resulta sorprendente la semejanza entre universos simbólicos, entre imaginarios, y universos culturales. De modo tal que lo prejuicios pasan de ser patrones simbólico-cognitivos, en base a evidencias conductuales y biológicas, a patrones super-estructurales. Es un fenómeno que sólo nos sabemos explicar como fruto de una lateralidad simbólica. Veámos tal correlación y semejanza en la siguiente tabla:

CULTURA OCCIDENTAL	
El resto	Mundo anglosajón
Continetales/ culturas sociales	Analíticos
Arte	Ciencia
Letras	Números
Ciencias humanas	Ciencias naturales
Comprensión	Descripción
HEMISFERIOS CEREBRALES:	
Derecho	Izquierdo
Espacio	Tiempo
Sentimientos	Lógica
Creatividad	Gramática
Síntesis	Análisis
Habilidades artísticas	Habilidades cognitivas

El cuadro es tosco, lo sabemos, pero también tiene algo de esclarecedor. En cualquier caso,

⁷¹³Frith, C. (2008); op. cit. pp- 210-211.

nuestra cultura continental cada vez se encuentra más en peligro ante la colonización del hemisferio / imaginario izquierdo / masculino.

Lo inconsciente y la sociedad (la naturaleza social de los arquetipos):

“La psicología de Jung da demasiada importancia a la idea de que la mente como el alma está dentro de la piel como una especie de dimensión del organismo individual. La mente también es una vasta red de intercomunicación social dentro de la cual el individuo se parece a un transformador en una instalación eléctrica.”⁷¹⁴

Pero, ¿cómo se relacionan las imágenes de lo inconsciente con la sociedad? ¿de dónde vienen los arquetipos; son innatos o sociales? Los arquetipo tienen un doble carácter “empírico-trascendente”. Ante la dificultad de explicar cómo es posible que algo que es innato sea a la vez creado por la cultura. Ante esta dificultad, Jung abandonó la expresión “imagen primordial”. Pero, ¿sería posible explicar cómo algo empíricamente constituido podría ser a la vez trascendentalmente constituyente? De poder hacerse, mejor explicarlo mediante esquemas dinámicos que términos sustantivados.

“El arquetipo aparece entonces menos como un tipo simbólico que como un proceso dinámico, enraizado en los basamentos psicobiológicos de la humanidad, y que emerge en forma de imágenes variables pero que gira siempre en torno al esquema generador inicial. El término “esquema”, utilizado a propósito, implica a la vez la idea de una trayectoria, de un circuito energético, y, aquí, de un vínculo posible entre el inconsciente y el consciente. Como dice de forma precisa Gilbert Duran: “El esquema es una generalización dinámica y afectiva de la imagen; constituye la factividad y la no sustantividad general del imaginario”⁷¹⁵.

Los arquetipos no son fijos, sino dinámicos, son tendencias, potencialidades; están vivos. La imagen, el mito no es el arquetipo, el arquetipo es la tendencia a crear esas imágenes; y eso es lo que se hereda y es configurado colectivamente. Esa tendencia no es sustantiva – lo sustantivo es la representación consciente – sino esquemática.

Por lo tanto, un arquetipo hay que entenderlo como un esquema dinámico, y no como un sustantivo (estático). El arquetipo refleja las experiencias primordiales con las que el deseo se ha

714 Alan Watts (1995); op. cit. p. 29.

715 Libis, J. (2001); op. cit. p. 20.

enfretado con la realidad del mundo. Si el arquetipo es dinámico, no podemos pretender explicarlo por completo o darle un sentido definitivo, es una tentación racionalista que acabaría negándolo.

El dominio de un esquema arquetípico sobre una cultura:

“La relativa pluralidad de las imágenes míticas agrupadas en torno a un mismo esquema, o, si se quiere, la polisemia del ismbolismo arquetípico, tiene una dimensión cultural. Jung afirma que esta refracción cultural explica el predominio de uno u otro arquetipo en una u otra etnia (...) Diferentes matices están unidos no sólo a la dimensión radicalmente convencional del hecho cultural, sino también, quizá, a la presión ejercida por ciertos transtornos o traumatismos históricos. (...) Más aún: una imagen arquetípica particular obtiene su significado de otras imágenes a las que está unida. “la forma en la que (el arquetipo) aparece varía sin cesar, pues depende de la constelación en que se manifiesta (Jung).(...) Las imágenes no son más que efectos de superficie. Pero esas imágenes pueden superponerse unas a otras y mezclarse entre sí, de manera que algunos elementos míticos observables pueden ser considerados como complejos arquetípicos, en el sentido de que proceden de fuentes arquetípicas distintas.”⁷¹⁶

La socialización de lo inconsciente (según el psicoanálisis social de Castoridis):

En nuestra investigación estamos planteando un isomorfismo entre psique y cultura, lo que hemos denominado “super-estructura”. Desde su particular freudomarxismo, Castoridis plantea un isomorfismo entre psique y sociedad. Pero ¿cómo es posible que psique y sociedad compartan una estructura similar? Mac respuesta que da Castoriadis es similar a la que estábamos esbozando y nos ayuda a darle una forma definitiva. Según Castoriadis, es fenómeno es posible porque la sociedad se constituye como proyección psíquica, aunque a su vez, la psique será constituida posteriormente por la sociedad. Así, en un proceso que va de lo individual a lo colectivo, la estructura del psiquismo es a la vez su socialización.

Castoriadis habla de “estratificación” para expresar metafóricamente este proceso, que serían las siguientes etapas: 1) desde “la mónada psíquica”, 2) la fase triádica (el niño, el objeto parcial, la madre)⁷¹⁷, 3) al “individuo social” y desembocando en la posibilidad – pero no en la necesidad- de 4) una “subjektividad autónoma y reflexiva”.

⁷¹⁶ Idem. p. 20-21.

⁷¹⁷ La fase triádica rompe la clausura monádica y aporta una nueva forma de “dar sentido” al mundo – un mundo formado por tres términos - en el que se atribuye a la madre la omnipotencia del sentido. En la transición entre estas fases tiene lugar tanto la diferenciación dentro-fuera como la constitución de un mundo exterior. En este proceso, hay una primacía de la proyección sobre la introyección.

Tal y como venimos haciendo, vamos a intentar responder a esta pregunta sirviéndonos de las teorías de Jung y Castoriadis. El modelo de Castoriadis, está basado en las coordenadas freudianas de la relación del niño con la madre, y aunque consideramos interesante e ineludible este “acontecimiento”, no lo vemos esencial, por ello no vamos a desviarnos analizando.

Nos interesa el 3º momento que señala Castoriadis, la “proyección-introyección”, justo después de la fase triádica, que según Castoriadis hace referencia a la relación entre el niño, el objeto parcial (a veces el seno, a veces el padre) y la madre; y que según nosotros equivaldría a la formación de los tres imaginarios. Por lo tanto, para nosotros, la estructuración de la psique es también un proceso de socialización, que comienza (no en la fase triádica, como en Castoriadis), sino a partir de la constitución y puesta en funcionamiento de los tres imaginarios (según nuestra reinterpretación de las teorías de Jung).

A pesar de que Jung y Castoriadis inicien su teoría sobre lo inconsciente desde perspectivas distintas, ambos “dirigirán” la trayectoria vital del sujeto hacia un proceso de liberación; veámoslo en a través de siete conceptos:

a) Proyección-introyección:

Según Castoriadis, proyectamos sentido a las cosas, pero también las introyectamos, no sólo vamos de fuera a dentro, sino de dentro hacia fuera.

“El bebé experimenta a la madre según el esquema de la omnipotencia. Esta omnipotencia de la madre es una proyección. Este proceso es fundamental, pues veremos que a lo largo de toda la vida el otro será – al menos potencialmente- un factor de alienación. Siempre será posible atribuir a otra persona la omnipotencia. Pero al mismo tiempo hay – y esto es esencial- procesos de introyección. Sin la introyección, el sujeto permanecería encerrado en el solipsismo. La introyección está en la base de la socialización; toda comunicación entre sujetos implica la posibilidad de recibir e incorporar palabras, sentido, significaciones que provienen del otro. Pero si he hablado de primacía de la proyección, es porque ésta se manifiesta de forma casi permanente. ¡Piensese en la transferencia!”⁷¹⁸

b) Creación-represión:

718“De nuevo sobre la psique y la sociedad” en “Castoriadis, C.; Figuras de lo pensable (1999); op. cit. p. 244.

Siguiendo la interpretación que hace Castoriadis del modelo freudiano:

*“La socialización comienza en la fase triádica porque la madre es la primera que dice “no” al niño. Así la madre se construye simultáneamente (...) significaciones imaginarias sociales que dan sentido a la vida colectiva e individual. Por condiguiente, la socialización no es más que la entrada – y el funcionamiento- en ese magma instituido de significaciones sociales. Esto es fundamnetal para comprender la estructuración psíquica, pues de lo contrario sólo se ve el aspecto “negativo” de ésta, la represión, lo que es negado o arrancado al sujeto. También hay que ver su aspecto “positivo”: la sociedad “da” sentido, sus significaciones aportan el sentido que satisface la necesidad imperiosa de la psique. Si no, esto no funcionaría.”*⁷¹⁹

c) Distinción entre “imaginación radical” e “imaginario radical”:

*“¿Por qué es en lo imaginario en lo que una sociedad debe buscar el complemento necesario de su orden y de su autorepresentación, en definitiva de su ser?”*⁷²⁰

Como se pregunta Castoriadis, ¿cuál es la relación de un imaginario con la sociedad? Toda cosmovisión, paradigma, cultura, filosofía, “episteme”, religión, conjetura, opinión,... se basa en un imaginario.

“La historia es imposible e inconcebible fuera de la imaginación productiva o creadora, de lo que hemos llamado lo imaginario radical tal como se manifiesta a la vez e indisolublemente en el hacer histórico, y en la constitución, antes de toda racionalidad explícita, de un universo de significaciones”.⁷²¹

“Imaginación radical” hace referencia a lo que nosotros hemos denominado “natura naturans”, capacidad, potencia creadora de reglas, sin ser ella creada; es un abismo sin fin. Pertenece al orden de lo instituyente, la imaginación individual.

“(el imaginario radical...) Este estructurante originario, fuente de lo que se da cada vez como sentido indiscutible e indiscutido, soporte de las articulaciones de lo que importa y de lo que no

719 Ídem.

720 Beriain, J.: “El imaginario social moderno: politeísmo y modernidades múltiples”, Universidad Pública de Navarra. Revista anthropos: Huellas del conocimiento, ISSN 1137-3636, N° 198, 2003 (Ejemplar dedicado a: Cornelius Castoriadis), págs. 54-78. www.unavarra.es/puresoc/pdfs/c_lecciones/0-Beriain-imaginario.pdf

721 C. Castoriadis; la institución imaginaria de la sociedad (vol. 1) p. 253. Cit, en Beriain, J. (2003); op. cit.

*importa, origen del exceso de ser de los objetos de inversión práctica, afectiva e intelectual, así como individual y colectiva, este elemento no es otra cosa que lo imaginario de la sociedad.”*⁷²²

“Imaginario radical” hace referencia a lo que nosotros hemos denominado “natura naturata”, reglas creadas, constituidas, haceptadas socialmente; no es un abismo sin fin, sino una realidad. Pertenece al orden de lo instituido, al imaginario colectivo.

*“Y asimismo, reconocer esto es esencial para comprender lo social. Lo social es espacio y proceso de creación. No habría historia verdadera si no hubiese transformación, ruptura, creación. Lo social-histórico es esencialmente surgimiento de nuevas significaciones imaginarias sociales. Su institución, la dinámica entre lo instituyente – la imaginación radical- y lo instituido – las instituciones ya creadas-, es secundaria en relación con esa característica esencial de las colectividades humanas que es la capacidad de crear nuevas significaciones, nuevos sentidos. La imaginación radical no existe solamente en el plano de la psique individual, sino también en el plano social-histórico, colectivo, en tanto que imaginario radical. ¡La sociedad no es ni se constituye solamente mediante prohibiciones! Pese a lo que cierta lectura de “Tótem y tabú” (...) y pese a los equívocos suscitados por el propio Freud, la sociedad no puede concebirse como el resultado de dos prohibiciones -la prohibición del incesto y la prohibición de matar. Por sí misma, la mera prohibición no puede crear nada, y apenas es capaz de poner orden. En la creación y la existencia de las sociedades, hay un contenido positivo casi infinito, y no solamente prohibiciones.”*⁷²³

¿Cómo es posible que lo imaginario sea el fundamento de una sociedad? El proceso sería el siguiente: 1) Las tribus o grupos sociales crean símbolos a partir de acontecimientos empíricos (de hecho, símbolo = imaginario + circunstancia histórica). 2) El símbolo, y su imaginario, es compartido multitudinariamente, así el sentido de tal imaginario se convierte en la verdad, en la norma (es una cuestión de estadística social). 3) El imaginario determina el modo de vida, la actividad, de todos los grupos sociales en los que esté presente. El símbolo es el punto de partida desde el que se piensan y se hacen las cosas. 4) El imaginario es representado físicamente, en objeto que conservan el carácter trascendente del imaginario y cuya función es la de unir mentalmente al colectivo en torno suyo (después se objetivan en diferentes enclaves, por ejemplo, un icono, una bandera, una canción,...). 5) Al final, el imaginario radical repercute sobre su creador: la sociedad

722 Beriain, J. (2003); op. cit.

723 Ídem. p. 246.

que creó el símbolo (mediante una imaginación radical), ahora es creada (transformada) por el símbolo que creó (el imaginario radical).

*“Toda religión está centrada sobre un imaginario y la religión mosaica especialmente. Hace 5000 años, entre los ríos Tigris y Eufrates, vagaban una serie de tribus de pastores nómadas (...) Tales tribus elevaron una significación imaginaria al cielo a la que denominaron JHWH y desde entonces está determinando el modo de vida de todos los colectivos en los que está presente de alguna manera. Fijémonos sólo en la “encarnación” de tal imaginario en el ritmo social de actividades pautado por el tiempo, en la sacralización de la semana, en el significado de la sabbath, el séptimo día. En cada sociedad y en cada cultura hay un imaginario radical, algo así como un conjunto de significaciones sociales centrales”*⁷²⁴

Eso que Castoriadis llama “imaginario radical” vendría a designar lo que nosotros estamos llamando imaginario hegemónico o dominante, pero de manera elaborada, con sus símbolos empíricos, es el imaginario en el que se fundamenta una cultura. Tanto si cambia el imaginario radical como el imaginario dominante, la cultura se transforma, desaparece, como desaparecieron la cultura egipcia, griega, romana, inca, maya,...

A su vez, lo que Castoriadis llama “imaginación radical” será el condición de posibilidad del proceso de individuación, tal y como lo hemos visto en Jung. Aunque Castoriadis construya su discurso al margen del junguino.

d) La “mónada psíquica” exige que la sociedad sea su espacio de libertad, de creación, de vida, de existencia y que le de un sentido a su acción:

*“Así pues, volviendo a la estructura psíquica, digamos que si la psique no halla en el espacio social un sentido capaz de reemplazar el sentido originario, monádico, evidentemente no podrá salir de la clausura y sobrevivir. Ésta es una de las condiciones que la psique “exige” a la sociedad: ésta podrá hacer de ella lo que quiera, un budista, un cristiano, un burgués, un nazi, etc., pero lo que no puede hacer es dejar de procurarle un sentido.”*⁷²⁵

e) Subjetividad autónoma y reflexiva (o “el proceso de individuación junguiano” en palabras de Castoriadis):

724 Ídem.

725 Ídem.

Es el 4º momento o etapa en el proceso mediante el cual el psiquismo logra su socialización. Según Castoriadis, es un estado posible, pero no necesario, del individuo social, donde se pone en juego la significación y la experiencia misma de la autonomía. ¿Qué es la autonomía? ¿Qué es la subjetividad? Justo lo contrario de posesión, alienación e imposición-colonización de un imaginario heterónomo. Lograr la subjetividad consiste en superar la alienación. El individuo, el sujeto, pone su granito de arena en la sociedad. También puede ser vista como un proceso autocurativo: las nuevas generaciones van retocando los problemas sociales de generaciones anteriores, o adaptan las ideas que controlan la sociedad (superestructura) a las nuevas condiciones sociales (estructura).

“El individuo social es un individuo consciente. En tanto que tal, su yo consciente es capaz de razonar y de calcular. (...). Este individuo está alienado. Es heterónomo: tiene criterios sobre lo que es bueno, malo, justo, injusto, etc. pero estos criterios no los ha producido él mismo. La sociedad se los ha impuesto en su socialización. Pero de quedarnos aquí, en esta subordinación al discurso social, no podríamos comprender ciertos hechos y ciertos procesos históricos. Pues la historia humana no es solamente la esclavitud y la Edad Media. Por ejemplo, no podríamos comprender cómo ha podido surgir el psicoanálisis. ¿Por qué Freud no se contenta con decir: “sí, la sexualidad es muy mala, etc.”? ¿Por qué empieza a decir que la represión de la sexualidad vuelve enfermos a los hombres? Y, cuando Freud dice esto, ¿es solamente un “yo consciente”? No, es una subjetividad reflexiva. Es decir, un sujeto capaz de cuestionar las significaciones imaginarias de la sociedad en la que vive, e incluso sus instituciones. Así pues, en la historia de la humanidad hay creación (que para el psicoanálisis no es difícil⁷²⁶ de reconocer pero que no ha de comprenderse exclusivamente a través de consideraciones psicoanalíticas⁷²⁷): es la subjetividad reflexiva, que corre pareja con el nacimiento del proyecto de autonomía. Con el nacimiento de una actividad política autónoma, reflexiva y democrática. Se trata de un sujeto que no es meramente consciente, sino que es capaz de cuestionar las significaciones y las reglas que ha recibido de su sociedad.”⁷²⁸

f) La subjetividad autónoma es la transformación de lo inconsciente al consciente:

Tal como decía Jung, para Castoriadis también se trata de un proceso en el que lo inconsciente es racionalizado por la psique. Según Castoriadis, la subjetividad autónoma transforma

726 Como la representación simbólica del placer, por ejemplo.

727 También sociales, históricas, grupales, colectivas, por ejemplo.

728 “De nuevo sobre la psique y la sociedad” en “Castoriadis, C. (1999); op. cit. pp. 248-249.

la relación entre consciente e inconsciente.

*“Desde una perspectiva psicoanalítica, se trata de un sujeto que no se ve meramente arrastrado o llevado por su inconsciente, sino que es capaz de ser lúcido en relación con sus deseos, de conectar con ellos, de ser permeable a ellos y al mismo tiempo filtrarlos. Es un sujeto capaz de reflexionar y de decidir lo que va a hacer con sus deseos y lo que no va a hacer con ellos, y de obrar en consecuencia.”*⁷²⁹

El “proyecto psicoanalítico” es liberar esta subjetividad reflexiva, así Castoriadis vuelve a enlazar el proyecto psicoanalítico, tal como hicieron la Escuela de Frankfurt, al proyecto de autonomía heredero de la ilustración. Hay que comprender la necesidad de la práctica analítica desde esta perspectiva.

*“La finalidad de la práctica psicoanalítica, en el mejor de los casos, es ayudar al paciente a convertirse en un sujeto autónomo, es decir, en una subjetividad reflexiva y deliberativa. Es ayudarlo a tener una relación distinta con sus deseos, para que pueda canalizarlos y ser dueño de ellos con medios distintos de la represión. Este es el objetivo ideal. Mínimamente, se intenta ayudar al paciente a “pasar del sufrimiento neurótico a un estado de malestar humano banal”*⁷³⁰

g) La cuestión de la ética (vs. “ética del deseo” freudolacanian):

Para los lacanianos, la ética es una cuestión privada, para Castoriadis, la ética es una cuestión social, colectiva e histórica.

*“¿Qué deseos hay que realizar? (...) ¿cuál es el criterio? ¿puede surgir este criterio exclusivamente del psicoanálisis, como parecen alucinar los lacanianos? No. la decisión será particular y subjetiva pero estará también ligada a una situación colectiva y social-histórica. En psicoanálisis, lejos de una “ética del deseo privatizado”, el proyecto de autonomía es indisociablemente individual y social. Es decir, que la cuestión de la acción subjetiva y de la libertad, en la medida en que el ser humano es un ser social, se plantea siempre en relación con la libertad de los demás. La actividad libre de un sujeto solamente puede ser aquella que apunta a la libertad de los demás.”*⁷³¹

729 Ídem, p. 249.

730 Castoriadis, C. (1999); op. cit. p. 249.

731 Ídem. op. cit. p. 250.

2) Las dos culturas (la cultura del conocimiento y la cultura del saber):

“Todo el mundo sabe de lo que trata la antropología cultural: de la cultura. El problema estriba en que nadie sabe a ciencia cierta lo que la cultura es. No sólo es un concepto esencialmente impugnado, como el de democracia, religión, simplicidad o justicia social; es un concepto definido de múltiples maneras, empleado de otras muchas e indefectiblemente impreciso. Es un término fugitivo, inestable, enciclopédico y cargado de normatividad y hay quienes, especialmente aquellos para quienes sólo lo realmente real es realmente real, lo ven como algo vacuo, o incluso peligroso, y lo desterrarían del ortodoxo discurso de las personas serias. Una idea extraña, al parecer, en torno a la cual intentar construir una ciencia. Casi tan mala como su disciplina.”⁷³²

Desde la Revolución Científica y la progresiva implantación del modelo industrial en todos los ámbitos de la cultura, humanistas de toda índole se han mostrado recelosos y a la defensiva respecto a la idea deshumanizada de “cultura” que ha venido configurando la ciencia y el avance de la tecnología. A partir de entonces, hemos podido comprobar como en los círculos intelectuales, científicos y académicos, se ha ido estableciendo una dicotomía que escinde occidente en dos culturas: la de ciencias y la de humanidades. La unidad científica que había reimplantado el humanismo renacentista, y que en cierto sentido perduraba aún en la ilustración, se quebró; y con ello volvió a cambiar la idea de “verdad”. Fue en el S.XIX cuando empezó a emerger un nuevo paradigma de racionalidad científica, auspiciado por los beneficios económicos de la maquinaria industrial. Fue entonces cuando esta demarcación profunda en el conocimiento humano se hizo insoldable. Por “humanidades” vino a entenderse el garante de la educación legítima, la base cultural de occidente, la tradición humanista; pero eso, en definitiva, no significaba más que el pasado, la investigación imprecisa, las conjeturas ficticias, la opinión. Mientras “ciencias” pronto vino a ser sinónimo de investigación profunda, de dificultad -como si lo anterior hubiese sido un pasatiempo-, de evolución, de progreso; es decir, de conocimiento. En resumen, se dió un paso de una cultura de “ciencias, artes y letras” a dos culturas, una “de ciencias” y otra “de letras”.

Inmersa en este ambiente de discordia, otra nomenclatura vino a designar una fractura colindante de la modernidad: la distinción “continentales-analíticos.” El paradigma epistemológico analítico (anglosajón) y el paradigma epistemológico continental (europeo) responden a diferentes tradiciones culturales e intelectuales dentro de “la experiencia cognitiva occidental”. Y se nutren, respectivamente, de dos sustratos epistemológicos, dos modos diferentes de entender nociones tales como “razón”, “ciencia”, “cultura”, “significado” o “representación”. La distinción hace referencia a varias aportaciones intelectuales de finales del XIX y principios del XX: el idealismo alemán, el

732 Geertz, C. (2002); op. cit. pp. 31-32.

marxismo, la fenomenología, la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, el estructuralismo y el postestructuralismo, el feminismo y todo aquél pensamiento que se acoge bajo el sobrenombre de “postmodernidad” o “pensamiento débil”, como corrientes del “bando” continental; y la filosofía del lenguaje, de la mente, de las ciencias y la lógica, como disciplinas del “lado” analítico.

Supuestamente, el término “continental” designa en su origen el modo peyorativo y de rechazo con que el “establishment” intelectual anglosajón se refería a las prácticas metodológicas del contexto europeo; en una estrategia que tiene tanto de político como de epistemológico. Sin embargo, más allá de la aparición teórica del término, si tuviéramos que rastrear las huellas de dicha disputa, y al margen de tomarla como una constante en la especie humana, tendríamos que remontarnos, por lo menos, a la antigua Grecia (s. VI- III a.c).

Es probable que la distinción hiciera su aparición en el momento que se ha dado en llamar el “*paso del mito* (la comprensión “poética”) *al logos*” (la explicación “racional”) por parte de los “*physikós*”, y también, seguramente, en el paso que los sofistas, los maestros de la oratoria, hicieron de la “*physis*” (investigaciones sobre la naturaleza) al “*nomos*” (estudios sobre las leyes y la moral).

Estrepsiades: Dicen que hay entre ellos dos argumentos, el fuerte, sea cuál sea, y el débil. De estos argumentos, uno, el débil, se dice que vence defendiendo las más injustas causas.

(...)

Argumento justo: ¿Quién eres?

Argumento injusto: Un argumento.

Argumento justo: El débil.

Argumento injusto: Pero te venceré a ti que dices ser más fuerte que yo.

Argumento justo: ¿Qué habilidades usarás?

Argumento injusto: Sentencias nuevas que yo invento.

Argumento justo: En efecto, estas cosas florecen por causa de insensatos.

(...)

Argumento injusto: Ciertamente, hace tiempo me sofocaba en mis entrañas y deseaba destruir todo esto con sentencias contrarias. Pues yo por esto fui llamado argumento débil entre los pensadores, por ser el primero de todos que pensé en replicar lo contrario a las leyes y a la justicia. Más que diez mil estáteres vale eso: vencer aun tomando los argumentos más débiles”.⁷³³

La democracia ateniense permitía la libertad de pensamiento, sin embargo, algunos empezaron a temer que la civilización quedara destruida por la misma libertad que la había engendrado. ¿Cuál era la responsabilidad del intelectual respecto a su sociedad? ¿Cuál era la tarea

⁷³³Aristófanes; Las nubes (423 a.c.), 112-1042.

que en estos casos le correspondía al alma? ¿Dudar y cuestionarse la naturaleza de las cosas o instaurar una cultura que calmase sus preocupaciones? Pero, ¿puede fundarse una cultura en el disenso y la confrontación o debe, por el contrario, aplacar la heterogeneidad y la diferencia?

En resumen, dos concepciones contrapuestas del mundo se empezaron a fraguar en el mundo antiguo: el conocimiento sensible y el conocimiento inteligible, la empírica y la trascendental, el objetivismo y el relativismo; formando el sustrato de nuestra tradición cultural, aunque hibridaran hasta nuestros días en las formas más elocuentes.

“Analíticos vs. continentales”, “investigación vs. especulación”, “conocimiento vs. opinión”, “ciencias naturales vs. ciencias sociales”, “ciencias duras vs. ciencias blandas”, “cultura de ciencias vs. cultura de letras”, “objetivismo vs. subjetivismo”, “datos vs. interpretaciones”, “derechas vs. izquierdas”, “occidente vs. oriente”, “racionalidad vs. irracionalidad”, “modernidad vs. postmodernidad”, “modernidad sólida vs. modernidad líquida”,... El debate se ha presentado de múltiples maneras y el conjunto de problemáticas que se circunscriben en él es tan amplio que sería ingenuo aspirar a ceñirlo en toda su dimensión. No obstante, sí creíamos conveniente remarcar los cauces generales por dónde ha discurrido esta desavenencia hasta los márgenes del contexto actual.

Sólo pretendemos mostrar de dónde venimos para saber a dónde vamos, y las ramas de este árbol genealógico son tan largas que la escisión entre paradigmas cognitivos no sólo sigue presente en el debate epistemológico actual sino que nutre, como un sustrato histórico, el inconsciente de varias generaciones e incluso, y he aquí la sorpresa, los principios epistemológicos de nuestras teorías cinematográficas; pudiéndose rastrear, en las mentes de los analistas, las huellas de ambos *modus operandi* ⁷³⁴.

Pero no sólo las teorías cinematográficas reflejan este pulso entre culturas, o entre imaginarios, sino también la praxis de los cineastas y la intencionalidad de sus consciencias detrás de las cámaras: “cine industrial vs. cine de autor”, “cine hegemónico vs. cine alternativo”, “cine dominante vs. cine dominado”, “cine americano vs. cine europeo”, “representación de la uniformidad vs. construcción del conflicto”, “naturalización de la imagen vs. subversión de la mirada”, “camera-man vs. cámara-stylo”,... Esta confrontación también encuentra su correlato en la evolución paradigmática, cultural, de la narrativa cinematográfica. El cine ha sido también antiguo, clásico, moderno y post-moderno. Por caminos y cruces que se nos escapan, en su itinerario parece haber reproducido, como si hubiese un patrón de crecimiento, los hitos culturales del periplo de la consciencia.

Teorías, praxis, paradigmas,... empecemos pues a ver la génesis del problema.

⁷³⁴ Tal fue la tesis que defendimos, como ya hemos comentado, en nuestro anterior trabajo de investigación para optar al Diploma de Estudios Avanzados (DEA): Vázquez de la Fuente, M. (2010); op. cit. Del que estas notas son una continuación.

“Continuum” vs. “discontinuum”:

- El “Continuum”: Plenitud del Ser. Identidad entre referente y representación, entre cosa y lenguaje (isomorfismo). Ciencia general del orden, taxonomía, sistema de signos.
- La discontinuidad: Incompletitud del Ser. Distinción entre referente y representación, ruptura del isomorfismo, no es lo mismo “la cosa (en sí)” que “el lenguaje”. (*“el hecho de que en unos cuantos años quizá una cultura deje de pensar como lo había hecho hasta entonces y se ponga a pensar en otra cosa y de manera diferente”*.⁷³⁵)

¿Qué quiere decir Foucault con el concepto de “continuum”? La clave está en que no hay que confundir “época clásica con continuum” o “época moderna con discontinuum”; cada época tiene su “continuum” y su “discontinuum”, su “pensamiento identitario” y su “pensamiento de la diferencia”. La cuestión es saber cómo cada época vuelve a construir el “continuum” que el pensamiento de la diferencia de la época anterior hechó por tierra. Dicho proceso vendría a seguir esta sucesión:

1. Una idea de identidad se establece en un grupo humano
2. A partir de esa idea se forma una Cultura.
3. Sus miembros adquieren “identidad cultural”, aceptan esa “visión” de las cosas.
4. Algunos miembros no aceptan esa idea de identidad, ¿por qué? Motivos económicos, sociales, estéticos, sexuales, epistemológicos,...
5. La idea de identidad que mantenía unida a esa cultura se rompe; la cultura también.
6. Periodo de transición (¿reino de la diferencia? ¿la subversión toma el poder?)
7. Otra idea de identidad se establece en ese grupo humano (se vuelve a crear una identidad entre el pensamiento y lo real); pero no puede ser la misma que en “1”.
8. ¿Cómo es posible 1) crear el caos dentro de la identidad y 2) volver a crear la identidad dentro del caos? Ese es el gran reto de cada cambio cultural, es la maravillosa historia de la aventura del pensamiento en su relación con lo que no es pensamiento.

¿Cómo se logró este “continuum” en la época antigua, en la clásica y en la episteme moderna? ¿Qué avances dará la sociedad y el conocimiento? ¿Cómo se instaurará un nuevo modo de pensar? ¿Cómo se origina el paso de un “paradigma” a otro? ¿Cómo es posible un cambio en los modos de experimentar el ser y en las mutaciones del saber? Esa es la labor arqueológica de la

⁷³⁵ Ídem, p. 81.

filosofía.

Por otro lado, la representación homogeniza, pero también aporta un elemento “subversivo”; ese elemento que es inherente a toda cultura y la hace caer y morir justamente en lo que ella representa. ¿Cómo se producen los cambios culturales? Esa es la labor metafísica de la filosofía. Las relaciones que mantiene el pensamiento con su cultura nos obligan a hacernos preguntas que no seremos capaces de resolver.

De la antigüedad a la modernidad; escisión de la consciencia humana, de una cultura de “ciencias, artes y letras” a una cultura “de ciencias” y otra “de letras”:

A pesar de las diferencias entre “el argumento justo” y el “argumento injusto”, la imagen hegemónica que la cultura antigua se hacía del mundo era simbólica⁷³⁶. La relación que los hombres y las mujeres de entonces mantenían con la realidad no estaba basada aún en el signo, sino en la semejanza (“*la semejanza era la relación fundamental del ser consigo mismo y el repliegue del mundo*”⁷³⁷). La imaginación de la consciencia antigua hallaba en el símbolo y la semejanza la manera de encontrar las similitudes de la naturaleza, desvelar su secreto. Entonces toda ciencia consistía en inventar la marca, el símbolo de esa similitud, de ese “continuum” en la Naturaleza. El símbolo y su naturaleza semejante al mundo serían el fundamento de todo signo, de hecho, “signo” vendría a “*manifestar un contenido anterior al conocimiento*”.⁷³⁸ Para la imaginación filosófica el símbolo es el lugar donde el mundo puede ser entendido como un “continuum”. El símbolo, ni de letras ni de ciencias, decía la verdad del mundo.

“Ahora bien, esta investigación arqueológica muestra dos grandes discontinuidades en la episteme de la cultura occidental: aquella con la que se inaugura la época clásica (hacia mediados del siglo XVII) y aquella que, a principios del XIX, señala el umbral de nuestra modernidad.”

- 1) *Episteme Antigua* (... - S. XVII: “dominio de la perspectiva realista del mundo”; la verdad está en el Mundo, en la Naturaleza (y en el símbolo), realismo ontológico, isomorfismo “lenguaje-realidad”; la “magia renacentista”.
- 2) *Episteme Clásica* (SXVII- ppio. S.XIX): dominio de la perspectiva subjetivista del mundo; la verdad está en el signo. Separación entre “referente” y “representación”, necesidad de una

736Foucault no utiliza explícitamente los términos “episteme antigua” ni “símbolo”, pero consideramos que el anclaje de éstos en su teoría es más que pertinente: ¿qué cultura podría ir antes que la “clásica” sino la “antigua”? ¿qué representación del mundo mantiene con éste una relación más *semejante* que la del símbolo?

737Foucault, M. (1966); op. cit. p. 64

738Ídem, p. 65.

matematización de la Naturaleza. Pertinencia a un cálculo universal, uso de un sistema artificial para buscar la verdad elemental de la naturaleza (*“fabricar una lengua y que esté bien hecha —es decir, que, siendo analizadora y combinatoria, sea realmente la lengua de los cálculos”*.)

- 3) *Episteme Moderna* (ppio. S.XIX- actualidad): dominio de la perspectiva objetivista del mundo; la verdad está en el mundo hecho objeto.

Mas a partir del siglo XVI, el símbolo y el signo se llaman una a otro fatalmente. Para la Episteme clásica la semejanza entre la Consciencia y la Naturaleza se torna sospechosa. Todavía no se niegan el símbolo y su semejanza, pero empieza a desplazarse a otro plano. La similitud de la naturaleza *“es el fondo indiferenciado, móvil, inestable”* sobre el cual puede el conocimiento establecer sus relaciones, *“sus medidas y sus identidades.”* Es decir, el símbolo se vuelve el fundamento de algo más importante para el conocimiento, el signo. La semejanza será *“la forma más simple bajo la cual aparece lo que hay por conocer y que es lo más alejado del conocimiento mismo.”* ¿Qué es el signo? El símbolo y su semejanza racionalizada. La función del signo será la de *“dar un contenido que pueda ofrecer un lugar de aplicación a las formas del conocimiento (...) el signo y con él todo el conocimiento discursivo exigen un fondo de similitud.”* En la representación racionalizada se unirán el mundo (la semejanza inestable) y el sujeto (la imaginación re-constructiva)

“...En esta posición de límite y de condición (aquello sin lo cual y de este lado de lo cual no se puede conocer), la semejanza se sitúa al lado de la imaginación o, más exactamente, no aparece sino por virtud de la imaginación, y ésta, a su vez, sólo se ejerce apoyándose en ella.”⁷³⁹

El signo, la representación, empezará a mostrar pues, sus dos requisitos: ser significante y ser significado.

“Sin imaginación, no habría semejanza entre las cosas. Vemos el requisito doble. Es necesario que haya, en las cosas representadas, el murmullo insistente de la semejanza; es necesario que haya, en la representación, el repliegue siempre posible de la imaginación.”⁷⁴⁰

Lo que nos dice Foucault nos viene a decir es que a partir de la instauración de la idea de signo tal y como es concebido en la episteme clásica, empieza la demarcación: “analíticos-continuales”:

⁷³⁹Ídem, p. 70

⁷⁴⁰Ídem, p. 71

EPISTEME CLÁSICA	
LA REPRESENTACIÓN / EL SIGNO	
el mundo (la semejanza inestable)	el sujeto (la imaginación re-constructiva)
referente (significado)	idea (significante)
<p><i>ESTA CONFIGURACIÓN DESEMBOCA EN..</i></p> <p><i>“...De allí las dos direcciones del análisis</i></p> <p><i>que se han mantenido durante toda la época clásica...”</i></p>	
ANÁLISIS DE LA NATURALEZA	ANÁLITICA DE LA IMAGINACIÓN
<i>“...análisis que da cuenta del trastocamiento de la serie de representaciones en un cuadro inactual, pero simultáneo, de comparaciones: análisis de la impresión, de la reminiscencia, de la imaginación, de la memoria, de todo ese fondo involuntario que es como la mecánica de la imagen en el tiempo.”</i>	<i>“...análisis que da cuenta de la semejanza de las cosas —de su semejanza antes de ser puestas en orden, su descomposición en elementos idénticos y diferentes, la repartición en cuadros de sus similitudes desordenadas:</i>
MECANIZACIÓN DEL MUNDO EXTERIOR	MECANIZACIÓN DEL MUNDO INTERIOR
Suerte de mecanización del flujo de la consciencia.	
Problemas relacionados con... <i>“con las lagunas y los desórdenes que embrollan el cuadro de seres y lo desparraman en una serie de representaciones que se asemejan vagamente y de lejos.”</i>	<i>“...serie de problemas corresponde, en grueso, a la analítica de la imaginación, como poder positivo de transformar el tiempo lineal de la representación en espacio simultáneo de elementos virtuales.”</i>
<i>Atestigua... “el desorden de la naturaleza en las impresiones”</i>	<i>Atestigua... “el poder de reconstituir el orden a partir de estas impresiones”.</i>
<p><i>Ámbito de estudio de la</i></p> <p>FILOSOFÍA ANALÍTICA</p> <p><i>(de carácter empirico-inductivo)</i></p>	<p><i>Ámbito de estudio de la</i></p> <p>FILOSOFÍA CONTINENTAL</p> <p><i>(de carácter abstracto-deductivo)</i></p>
<i>“...estos dos momentos opuestos (...) encuentran su unidad en la idea de una "génesis". ¿Dónde empieza el conocimiento? ¿en el mundo o en la imaginación?</i>	
<i>Hume, Condillac, Rousseau,...</i>	<i>Descartes, Malebranche, Spinoza,...</i>
<p>Dos direcciones del análisis...</p> <p><i>“...que no han dejado de acercarse para enunciar finalmente, en la segunda mitad del siglo XVIII (ppios. de la “episteme moderna”), su verdad común en la Ideología.”</i></p>	
<p><i>Desemboca en...</i></p> <p>EPISTEME MODERNA</p> <p><i>El sistema kantiano enuncia su verdad común, su génesis.</i></p>	

Descartes: un lugar para la consciencia y la filosofía como unidad primordial.

El momento en el que ambas posiciones se empezaron a escindir -es decir, empezaron a constituirse como “posiciones”- fue, como venimos diciendo, entre los siglos XVI-XVIII, con el nacimiento de la ciencia moderna; que obligó al pensamiento humanista a reformular sus epistemologías. Los intentos de pacificación de esta disputa siempre han venido -hasta hoy- del bando continental, a remolque de los avances científico-técnicos. Un pionero fue Descartes, padre de la geometría analítica, que con su “mix” de mecanicismo y teología probó un intento de sintetizar dos mundos cada vez más distantes.

“Me eduqué en las letras desde mi infancia y como me aseguraban que por medio de ellas se podía adquirir un conocimiento claro y seguro de todo cuanto es útil para la vida, tenía extremado deseo de aprenderlas. Pero tan pronto terminé el curso (...) no había conseguido más que reconocer más y más mi ignorancia.

(...) Gustaba, sobre todo, de las matemáticas por la certeza y evidencia de sus razones; pero aún no conocía su verdadero uso, y al pensar que sólo servían para las artes mecánicas, me extrañaba de que, siendo sus cimientos tan firmes y sólidos, no se hubiese construido sobre ellos nada más elevado.

(...) Nada diré de la filosofía sino que, al ver que ha sido cultivada por los más excelsos espíritus que han existido en los siglos pasados, y que, sin embargo, no hay en ella cosa alguna que no sea objeto de disputa.

(...) En cuanto a las demás ciencias, como toman sus principios de la filosofía, juzgaba yo que no se podía haber edificado nada sólido sobre cimientos tan poco firmes.”⁷⁴¹

Al margen de no lograrlo, el discurso cartesiano tuvo la virtud de colocar la autoconsciencia en el punto de partida de su reflexión: “*pienso, luego existo*”. Así, “el sujeto” pasó a ser, para la filosofía continental, su axioma de verdad, algo de cuya existencia no se puede dudar y, por lo tanto, el punto de unión entre la tradición filosófica y la ciencia moderna. (Piénsese, por ejemplo, en los intentos fallidos de unión, en las “mezclas” especulativas surgidas anteriormente en el medievo en torno al debate “fe y razón”; pero también en su riqueza psíquica). Al formular la experiencia subjetiva, la “vieja” noción de alma se había convertido en una verdad objetiva acorde con el nuevo paradigma científico. El cartesianismo logró sintetizar en una epistemología dos enfoques distintos.

⁷⁴¹Descartes, R.; Discurso del método, para dirigir bien la razón y buscar la verdad en las ciencias (1637), Ed. Alianza, Madrid, 1987, pp. 71-74.

No obstante, esa hibridación no fue aceptada por la epistemología empirista, que se negó a aceptar como real cualquier “término” que no hubiera pasado antes por los sentidos, dando así por zanjados todos los rompecabezas de la filosofía y de sus hijas, las “ciencias del espíritu”.

El Siglo XX; explicación vs. interpretación:

Como es sabido, Dilthey (1833-1911) fue una de las primeras voces decimonónicas que se alzó contra la imposición hegemónica del discurso positivista. Filósofo, historiador, sociólogo, psicólogo -“hombre de letras”-, consideraba que sin la perspectiva humana el entendimiento y el conocimiento sólo podían ser parciales. Y vio necesario un modelo epistemológico diferente al de las “Ciencias Naturales” para esas disciplinas que tuviesen que ver con el espíritu humano y su implicación social o, dicho de otro modo, con la inmersión de la autoconciencia en la historia.

“La fundamentación más profunda del puesto independiente de las ciencias del espíritu junto a las ciencias de la naturaleza (...) se realiza en ésta paso a paso, al llevarse a cabo en ella el análisis de la vivencia total del mundo espiritual, en su incomparabilidad con toda experiencia sensible acerca de la naturaleza.”⁷⁴²

“La cultura es, antes que nada, un tejido de nexos finales. Cada uno de ellos, lenguaje, derecho, mito y religiosidad, poesía, filosofía, posee una legalidad interna que condiciona su estructura y ésta determina su desarrollo. Por entonces se comprendió la índole histórica de los mismos. Esta fue la aportación de Hegel y Scheleiermacher. Pues impregnaron la sistemática abstracta de esos nexos con la conciencia de la historicidad de su ser.”⁷⁴³

Ante esta ruptura, el discurso filosófico, dadas sus peculiaridades intrínsecas, su ambigüedad epistemológica como disciplina -ni de “ciencias”, ni de “letras”-, podría verse como un lugar idóneo para el encuentro, como un puente capaz de acercar posturas. El problema fue que tampoco él pudo escapar a la atmosfera de enfrentamiento. Y en vez de dialogar, teorías de ambos bandos añadieron más leña al fuego. Algunos filósofos que empezaron a intersarse por el lenguaje reaccionaron contra una supuesta “manera tradicional” de hacer filosofía donde los argumentos se realizaban hacia un fin al que, según ellos, no estaban destinados; y, al carecer la mayoría de sus conceptos de un referente objetivo, carecían a su vez de un significado. Su solución pasaba por reestablecer la

742Dilthey, W.; Introducción a las Ciencias del Espíritu (1883), Ed. Alianza, Madrid, 1980; p. 45.

743Dilthey, W.; “La conciencia histórica” (1903) en “Introducción a las Ciencias del espíritu”, Ed, Fondo de Cultura Económica, México, 1949. pp. XV.

función del lenguaje según una estructura o “forma lógica”, aquella que se “muestra” en el lenguaje a la vez que capacita a éste para “decir” algo sobre el mundo con significado cognitivo; es decir, según un referente empírico verificable. Así, la solución que proponen a la diatriba que venimos planteando se resume en aquella expresión bien conocida que superó, por fama, los límites de la propia disciplina -y no sólo los del lenguaje-: “*de lo que no se puede hablar* -del arte, del espíritu, de la libertad, de la justicia,...- *hay que callar*”⁷⁴⁴.

Por suerte, no se calló nadie, y las discusiones en torno al significado que el ser humano da a las “cosas” y la hegemonía de las ciencias empíricas sobre la cultura siguieron en auge. En un intento de “hablar” sobre lo que realmente concierne e importa a la existencia humana, aparecieron nuevas propuestas dispuestas a ensanchar el ámbito metodológico para las “ciencias del sujeto”. Tal fue, y es, el caso de la Fenomenología, para la que sólo es posible entender el significado como efecto de la intencionalidad subjetiva, es decir, como un acto de donación de la conciencia pre-racional en su experiencia desde el “mundo de la vida”. O la Hermenéutica, según la cuál el verdadero significado de un hecho, aquel que escapa a las convenciones sociales, es aquél que nos revela algo sobre cuál era la experiencia originaria del sujeto en el momento de su producción. El método para comprender dicha experiencia, es decir, compartirla, se basa en capacidades humanas ajenas al método científico, como son la intencionalidad, la auto-reflexividad y la creación de significado; elementos que, al dotar al fenómeno de una causalidad interna, no pueden ser recogidos por una ley empírica de carácter universal.

*“La objetividad de la ciencia del arte o de las ciencias de la literatura, que mantiene todo su peso como esfuerzo científico, queda sujeta en todo caso a la experiencia del arte o de la poesía (...) Es cierto que cabe considerar todo conjunto enunciativo en su estructura lógica: siempre se pueden aplicar las reglas de la gramática, la sintaxis y las leyes de la lógica a contextos de discursos y de pensamiento. Pero rara vez satisface un contexto de discurso vivo las estrictas exigencias de la lógica enunciativa (...) El modo efectivo del lenguaje es el diálogo, también el diálogo del alma consigo misma, que es como Platón define al pensamiento (...) en este sentido la hermenéutica como teoría de la comprensión y del consenso ostenta la máxima generalidad. No considera cada enunciado meramente en su valor lógico, sino como respuesta a una pregunta; pero esto significa que el sujeto que comprende debe comprender la pregunta, y como la comprensión ha de alcanzar su sentido desde su historia motivacional, tiene que trascender por fuerza el contenido enunciativo expresable lógicamente.”*⁷⁴⁵

744 Wittgenstein, L.; (1916) *Tractatus Logico-philosophicus*, Ed. Alianza, Madrid, 2010.

745 “Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica” (1968), En Gadamer, H.G; *Antología* (2001); op. cit.

También en el regeneracionismo español surgieron voces contra la creciente crisis cultural europea. Frente a la envestida científicista, Unamuno defendería la filosofía, incluso la mística española, como reserva de la espiritualidad occidental; pues es la única ciencia capaz de calmar el alma del hombre de “carne y hueso” en su “ansia de inmortalidad”.

“¿Qué no tenemos espíritu científico? ¿Y qué, si tenemos algún espíritu? ¿Y se sabe si el que tenemos es o no compatible con ese otro?”

Mas al decir “¡qué inventen ellos!”, no quise decir que hayamos de contentarnos con un papel pasivo, no. Ellos, a la ciencia de que nos aprovecharemos; nosotros, a lo nuestro. No basta defenderse, hay que atacar.

Pero atacar con tino y cautela. La razón es nuestra arma. Lo es hasta del Loco. Nuestro loco sublime, nuestro modelo, Don Quijote, (...) fue poniéndose en ridículo como alcanzó su inmortalidad.

(...) “¿Y qué ha dejado Don Quijote?”, diréis. Y os diré que se ha dejado así mismo y que un hombre, un hombre vivo y eterno, vale por todas las teorías y por todas las filosofías. Otros pueblos nos han dejado sobre todo instituciones, libros; nosotros hemos dejado almas. Santa Teresa vale por cualquier instituto, por cualquier “Crítica de la Razón Pura””⁷⁴⁶

También María Zambrano propuso resolver el antagonismo a través de la unión entre “poesía” y “razón”. Para ella, la “razón poética” supone la unión de contrarios: pensamiento-vida, materia-espíritu, objeto-sujeto, observación-experiencia,... *“Una razón sintiente y un sentimiento razonable, eso es el hombre”*. Vivimos escindidos, pero en cada uno/a de nosotros/as hay un científico y un poeta.

“A pesar de que en algunos mortales afortunados, poesía y pensamiento hayan podido darse al mismo tiempo y paralelamente, a pesar de que en otros más afortunados todavía, poesía y pensamiento hayan podido trabarse en una sola forma expresiva, la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura. Cada una de ellas quiere para sí eternamente el alma donde anida. (...) Pero hay otro motivo más decisivo de que no podemos abandonar el tema y es que hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta. No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por

⁷⁴⁶Unamuno, M.; “Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea” en “Del sentimiento trágico de la vida” (1913), Ed. Alianza, Madrid, 1997, pp. 307-323.

gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método.”⁷⁴⁷

La verdad no se revela ni manifiesta en cualquier forma de lenguaje, sino en la palabra poética que habla a través de nosotros (“no pinto yo, pinta un estado”, Miró), que no es instrumento de dominio ni instrumento de comunicación. En la palabra auténtica, más que comunicación, hay “comunidad” entre quienes la escuchan y entienden.

Razón instrumental vs. razón como anhelo de autonomía:

Definir la “razón” también ha sido un tema controvertido para ambos bandos. La filosofía crítica elaborada en el Instituto para la Investigación Social de la Universidad de Frankfurt, definió la razón, pese a los embates causados a la modernidad, como lo universal ineludible. Según este enfoque, el sujeto es razón, razón como anhelo de libertad y justicia. Sin embargo, desde el sistema actual, la sociedad administrada, no puedo definirla de ese modo, sino sólo como “razón instrumental” al servicio del egoísmo personal; definiendo así el todo por una de sus partes. Tal es el efecto de la “dialéctica de la ilustración”: la mitificación irracional de una “razón” que en vez de liberar, nos esclaviza.

“El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia. Bacon , el “padre de la filosofía experimental” recoge ya los diversos motivos. (...) Sin embargo, la credulidad, la aversión frente a la duda, el temor a contradecir, la falta de objetividad, la indolencia en las propias investigaciones, el fetichismo verbal, el quedarse en conocimientos parciales, (...) han impedido el feliz matrimonio del entendimiento humano con la naturaleza de las cosas. (...) Aunque ajeno a la matemática, Bacon ha captado bien el modo de pensar de la ciencia que vino tras él. La unión feliz que tiene en mente entre el entendimiento humano y la naturaleza de las cosas es patriarcal: el intelecto que vence a la superstición debe dominar sobre la naturaleza desencantada. El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo. Del mismo modo que se halla a disposición de los objetivos de la economía burguesa, en la fábrica o en el campo de batalla, así está también a disposición de los emprendedores, sin distinción de origen. Los reyes no disponen de la técnica más directamente que los comerciantes: ella es tan democrática como el sistema económico con el que se desarrolla. La técnica es la esencia de tal saber. Éste

747Zambrano, M^a.; Filosofía y poesía (1939), Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 13.

*no aspira a conceptos e imágenes, tampoco a la felicidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo sobre los otros, al capital.”*⁷⁴⁸

La hegemonía de las ciencias empíricas en la cultura ha generado un sentido de “razón” ajena al sentido de la vida humana. La racionalidad pura sólo aparece como un ideal regulativo al que dirigirnos; mientras tanto, la crisis de sentido será consecuencia de un modelo de sociedad que está en crisis.

Tras la segunda guerra mundial, el pesimismo y la desorientación se mezclaban con las críticas a un modelo de civilización que había permitido tal barbarie. Para el existencialismo, la ciencia y la cultura eran responsabilidad de la libertad humana, de esa estructura abierta en constante inadecuación consigo misma, que se autocuestiona constantemente, sin vínculo con naturaleza o esencia alguna. Es el sujeto lo originario, e irreducible a objetivación o teoría, que se realiza en la praxis.

*“Si en efecto la existencia precede a la esencia, no se podrá jamás explicar el hombre por referencia a una naturaleza humana dada y fija; dicho de otro modo, no hay determinismo, el hombre es libre, el hombre es libertad.”*⁷⁴⁹

Así, “lo humano” dejaba de tener “esencia” y pasaba a tener “presencia”, pues era en la praxis donde su condición, su estructura, se configuraba materialmente a través de sus modos de realización. Curiosamente, este pensamiento fue compartido por un sector de la intelectualidad continental partidario de aceptar la superioridad del modelo empírico-analítico y su consecuente aplicación en las ciencias sociales. Este último “giro positivista” de las ciencias humanas de raigambre continental fue popularizado con el nombre de “estructuralismo”, por su tendencia a establecer una estructura signifiante de origen empírico -y no trascendente, como antaño- en el transfondo de las actividades sociales que constituyen y explican toda actividad humana.

Estructuralismo vs. Post-estructuralismo:

Frente a la disputa “ciencias vs. letras”, han surgido dos posiciones básicas dentro del “bando” continental: aceptar la superioridad de un modelo sobre otro e intentar sentar unas bases metodológicas empírico-analíticas, propias de las ciencias naturales, en el seno de las

748 Horkheimer, M & Adorno, T.; (1944) *Dialéctica de la Ilustración*, Ed. Trotta, Madrid, 1998. pp. 59-60.

749 Sartre, J.P.; (1946) *El existencialismo es un humanismo*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1973, p. 27.

“humanidades” (Saussure en Lingüística, Freud en Psicología, toda la tradición estructuralista,...) ; o aceptar la irreductibilidad de un modelo sobre el otro e intentar sentar unas bases metodológicas nuevas para el estudio específico de las ciencias sociales (modelo fenomenológico-hermenéutico, francfortiano, post-estructuralista, ...).

Así, dentro de las ciencias sociales, se pueden distinguir dos grandes definiciones de “cultura”; es decir, la definición realizada desde el paradigma moderno y la realizada desde el paradigma post-moderno. Así, según la teoría que aborde el estudio de la cultura, ésta puede ser definida de múltiples maneras:

“"Descripción densa", "modelo-de/modelo-para", "sistema de signos", "epistémé", "ethos", "paradigma", "criterios", "horizonte", "marco", "mundo", "juegos de lenguaje", "sinnzusammenhang", "tropo", "sjuzet", "experiencia cercana", "ilocucionario", "formación discursiva", "desfamiliarización", "competencia/realización", "fictiô", "aires de familia", "hetero golosina", y, claro está, en algunos de sus innumerables sentidos permutables, "estructura". ”⁷⁵⁰

El estructuralismo parte de una concepción funcionalista y determinista de la sociedad y la cultura, que no deja de ser un sistema de signos producidos y clasificados de forma arbitraria por la mente humana en base a campos o bloques semánticos; en el fondo, la idea que subyace es que toda cultura refiere a un patrón humano universal atemporal, en cierto sentido ahistórico, y por lo tanto, sus producciones son mensajes que pueden ser descodificados en relación a un método científico⁷⁵¹.

La opinión post-estructuralista es un poco distinta al respecto. Para éstos, la cultura también es un sistema de símbolos producidos por la mente humana, sin embargo, dicha producción no parece obedecer a mecanismos arbitrarios, sino más bien a circunstancias y mutaciones históricas, por ello no es posible concluir si la constitución de una cultura ocurre de manera determinista en base a un patrón humano común. Por otro lado, consideran que la maya simbólica de una cultura no es homogénea para todos los integrantes de la sociedad, sino que es gestionada de manera diferente según factores psíquicos, de género, étnicos, de clase,... Cada perspectiva otorga a los símbolos un sentido distinto dentro del entramado, destacando unos sobre los otros. Así, los pensadores post-estructuralistas opinan que no es posible decodificar una cultura a través de leyes científicas, lo único que podemos con las culturas es interpretar sus tramas simbólicas analizando los fenómenos en todos sus pormenores desde una óptica interdisciplinar (“descripción densa”).⁷⁵²

750 Ídem, . p. 39.

751 Espina Barrio, A. ; Manual de antropología cultural, Ed. Abya Yal -UPS, Quito, Ecuador, 1996.

752 Ídem.

El estructuralismo y su acercamiento a la cultura “de ciencias”:

*“Destacan dos aspectos del método estructural: 1) el reconocimiento de que las relaciones de diferenciación son la clave para entender la cultura y la sociedad; y 2) que, como consecuencia, la estructura no es anterior a la puesta en práctica de dichas relaciones.”*⁷⁵³

La naturaleza de la “estructura” sería producir y reproducir significados a través de las prácticas culturales -en el fondo, sistemas de significación-, y cuyo estatuto “epidérmico” sería el signo. De este modo, con el estructuralismo se textualizaron los parámetros de la cultura occidental. Este “giro positivista” -acompañado de muchos otros “giros”: giro objetivista, materialista, lingüístico, pragmático, funcionalista,...- garantizaba la inclusión de las “letras” en el proyecto “racionalista” de la modernidad.

Dadas sus características, esta último intento de hibridación cultural empezó a ser escuchado por el mundo anglosajón. No era la primera vez que teorías del antiguo continente cruzaban la frontera -no sólo geográfica- que separa las dos culturas; piénsese en el psicoanálisis freudiano o, incluso, en el marxismo. Los motivos de este recibimiento albergan aspectos tanto epistemológicos como sociales -piénsese en la influencia que ejerciere la comunidad europea asentada en EEUU tras el estallido de la 2ª Guerra Mundial-. Poco a poco, estas nuevas aportaciones podrían verse reflejadas en varios ámbitos de la cultura; y, ¿cómo no?, entre ellos el cine:

“Alguien me contó una vez, sin duda con inexactitud, que las damas que practicaban el golf en la época victoriana hacían uso de un artificio que se dio en llamar “Gimp”. Se trataba de un cordón rígido que iba del borde de la falda a la cintura; cuando había que golpear la bola, se le daba un golpecito al cordón con el dedo y se alzaba el borde de la falda. Así, de improviso, por un breve instante, se ofrecían a la vista seductores zapatos de alto empeine abotonado, y parte del césped, pero el resto quedaba cuidadosamente oculto bajo metros de batista pespunteada. En Hollywood empieza a emplearse ahora un artificio semejante a éste. En cuanto el cineasta moderno nota que su película ha tomado un rumbo demasiado convencional y se está olvidando del arte, le basta con darle un golpecito al Gimp y -¡admírense!- imágenes, curiosas, exóticas y además “psíquicas” centellean ante el público, animando las cosas en el momento crucial, inspirando de pensamientos como “el héroe tiene un complejo materno” o “le ha pegado a la chica en un acceso de rabia ambivalente ante su imagen paternal de la que, como dice, está más que harto” (...) En esas epopeyas freudomarxistas bellamente construidas, las únicas cosas que realmente funcionan son los trucos y los símbolos utilizados para

753 Lechte, J.; Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales. Ed. Cátedra, Madrid, 1997.

hacernos exclamar: “¡Dios mío, qué sensibilidad!”

(...) Una especie de icebergs, con una décima parte de imagen, acción y argumento, y nueve décimas partes sumergidas de “intuiciones” populares à la Freud o Jung, Marx o Lerner, Sartre (...) o cualquier otro que el productor estuviera leyendo (...) Puertas infinitas que conducen al espectador a una “conciencia” e inhibición internas (...) perdigones mensajísticos, mensajes acerca de la personalidad humana y su relación con la política, la antropología, el mobiliario, el éxito, mamá, etc.

(...) Siempre fue evidente que la cámara no sólo refleja la realidad, sino que también la interpreta. Este hecho se empleaba para significar la profundización y el enriquecimiento de una estructura inteligible de temas y personajes. Pero ahora ocurre que la realidad desaparece completamente en las brumas de la interpretación: el significado “subterráneo” de cada plano desplaza al verdadero contenido, y el espectador tiene que enfrentarse con toda una multitud de indefinidos “significados” simbólicos que flotan en absoluta libertad”.

(...) Todo esto parece haber comenzado con una excitante, si bien histriónica, película de 1941, titulada “ Ciudadano Kane”, cóctel siniestro de drama de misterio y necrológica resumida (...) La trama era bastante sencilla (...pero...) se presentaba de un modo tan complicado y se confería tal solemnidad por medio de las sombras de significación que portaban cien símbolos, que podría interpretarse cuanto uno quisiera, incluyendo lo que Welles había pretendido (...) el espectador se vería forzado a ordenar estos elementos discordes en un todo visual convincente, mientras su cerebro debía lanzarse a toda suerte de cogitaciones acerca de la avaricia, la monomanía, y otras coacciones. (...) Welles enseñó también a los artesanos de Hollywood cómo inyectar filosofía trivial, “liberalismo”, psicoanálisis, etc. en la mecánica misma de la realización de películas (...) los significados ocultos y la narración fragmentada eran las dos innovaciones más obvias de esta película. La Cámara de Toland fue la tercera (...) Sus poderosos objetivos hicieron (...) el efecto visual más importante, la expresión como vista en un microscopio, una expresión en la que se puede leer casi cualquier cosa.” ⁷⁵⁴

La desconfianza y sospecha hacia a la cultura europea no es sólo epistemológica y estético-cinematográfica, también halla su correlato en la ética y la política. El texto de Farber es de 1952 y coincide en el tiempo con el “macarthismo” y la “caza de brujas”, pretendía comprobar si “los rojos”, en su mayoría inmigrantes europeos, habían introducido en la pantalla propaganda subversiva. También hay que decir que Farber se convertiría, curiosamente, en un gran defensor de Godard y del cine experimental.⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ Farber, M; Arte termita contra arte elefante blanco, ed. Anagrama, Barcelona, 1971, pp. 25-39.
<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/08/elvientosopladondequiere/1223453557.html>

⁷⁵⁵ Andrew Dickos; Palomitas y Godard: la crítica cinematográfica de Manny Farber, en ARTÍCULOS · Cinema

El Post-estructuralismo y la defensa de una cultura “de letras”:

Sin embargo, la solución estructuralista no resultó a todos tan sencilla y varias voces continentales volvieron a alzarse contra un modelo monológico de la razón y de sus producciones culturales. El debate seguía candente. A finales de los 60' varios intelectuales franceses, provenientes precisamente de las “letras” y las “humanidades”, arremetieron contra la nueva idea de “significado” que la deriva estructuralista pretendía instaurar en occidente⁷⁵⁶; descifrando así una “crisis de la representatividad” que tendría su reflejo tanto en el plano epistemológico como en el político.

Nos referimos, en primer lugar, a la revisión que hizo Derrida del concepto saussureano de “diferencia” (que Derrida escribe con “a”, “différance”, subrayando una asimetría que transforma el concepto en pura escritura, y que pretende una inversión en la jerarquía entre la “phoné” -el habla- y la “graphé” -la escritura-) y su “deconstrucción” de la textualidad occidental. Según Derrida, la lingüística saussureiana queda atrapada en una contradicción al subordinar la escritura (la enunciación –o representación-) al habla (lo enunciado –o lo representado-). No tiene en cuenta que “lengua” y “escritura” pertenecen a un mismo sistema, a un “continuum”⁷⁵⁷; que no hay representación de una por la otra⁷⁵⁸, ni separación posible, sino coexistencia ontológica.

“El pensamiento estructuralista moderno lo ha establecido claramente: el Lenguaje es un sistema de signos, la lingüística es parte integrante de la ciencia de los signos, la semiótica (...) De tal modo que el rasgo constitutivo de todo signo en general y del signo lingüístico en particular, reside en su carácter doble: cada unidad lingüística es bipartita e implica dos aspectos; uno sensible y el otro inteligible -por una parte el signans (el significante de Saussure) por la otra el signatum (el significado). (...)

Pero a estas raíces metafísico-teológicas se vinculan muchos otros sedimentos ocultos. La “ciencia” semiológica o, más limitadamente, lingüística, no puede mantener la diferencia entre significante y significado -la idea misma de signo- sin la diferencia entre lo sensible y lo aquí inteligible. (...) En tanto cara de inteligibilidad pura aquél remite a un logos absoluto al

Comparative Cinema Vol. II, ed. Observatori del cinema europeu contemporani, Núm 4., 2014, pp. 107-112; http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/pdf/cc04/18_esp_articulos_dickos.pdf

756 ¿Cómo no suponer la influencia de la “Internacional Letrista” de apenas unos años antes; dónde, a modo de denuncia, la sonoridad de sus poemas prevalecía sobre el significado?

757 En este caso se trata de un “continuum” exclusivo del pensamiento, no entre lo real y lo imaginario (como si detecta Foucault en la episteme clásica), sino al margen de lo real

758 “Saussure: Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de representar al primero”, Citado en Derrida, J.; De la Gramatología (1967), Siglo XXI, México, 1998.

cual está inmediatamente unido. Ese logos absoluto era en la teología medieval una subjetividad creadora infinita: la cara inteligible del signo permanece dada vuelta hacia el lado del verbo y de la cara de Dios.

*No se trata naturalmente de “rechazar” esas nociones: son necesarias y, al menos en la actualidad y para nosotros, nada es pensable sin ellas. Se trata ante todo de poner en evidencia la solidaridad sistemática e histórica de conceptos y de gestos de pensamiento que muchas veces se cree poder separar inocentemente. El signo y la divinidad tienen el mismo lugar y el mismo momento de nacimiento. La época del signo es esencialmente teológica. Tal vez nunca termine. Sin embargo, su clausura histórica está esbozada”.*⁷⁵⁹

Dicho de otro modo, el sujeto está inserto en el objeto -no podemos separar el mundo de aquello que somos-, y todo objeto es en realidad un símbolo humano. “*No hay afuera del texto*”⁷⁶⁰, en el enunciado está también la enunciación. El enunciado no es un mundo simbólico puro como pretende hacernos creer la herencia ilustrada que desde Platón recorre todo el logos occidental; sino que el enunciado, el mundo simbólico es construido empírica y culturalmente por los sujetos⁷⁶¹.

De este modo, Derrida no traiciona el concepto saussureano de “diferencia” sólo lo lleva más allá. El fenómeno de la “différance” muestra que, en verdad, nuestra racionalidad está supeditada a la diferencia misma y, por lo tanto, no somos dueños del significado de las cosas ni del proceso de su significación. ¿En qué sentido? Si “*la diferencia es el principio que da sustento a la lengua (...y ...) el signo significa en virtud de su diferencia con otros signos*”⁷⁶², entonces la diferencia -la estructura de relaciones- siempre difiere -esto es, pospone- el valor del signo hasta la llegada de uno nuevo. Con lo que el sentido nunca está presente inmediatamente, sino que aparece en un flujo constante -imparable, dada la propia naturaleza de la estructura- en el que los significados y los textos llevan consigo las huellas de una cadena interminable de significaciones. Así la “diferencia”, al distinguir los significados, da lugar a oposiciones binarias y jerarquías que

759 Derrida, J.; De la Gramatología (1967), Op. Cit. Véase también Derrida, J.; La escritura y la diferencia, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 10: “saber por qué se dice “estructura” es saber por qué se quiere dejar de decir “eidos”, “esencia”, “forma”, “gestalt”, “conjunto”, “composición”, “complejo”, “construcción”, “correlación”, “totalidad”, “idea”, “organismo”, “estado”, “sistema”, etc. Hay que comprender por qué se ha revelado insuficiente cada una de estas palabras, pero también por qué la noción de “estructura” sigue tomando de aquellas alguna significación implícita y sigue dejándose habitar por ellas”.

760 “Derrida parte de una ruptura al considerar que “no hay afuera del texto”, es decir, no hay el texto y, separadamente, los distintos niveles de realidad. Como consecuencia, desbarata la primacía del fenómeno como realidad objetiva y el privilegio de la conciencia como unidad facultada” en “Derrida: el amor a la diferencia” en “Nada”, revista online, <http://revistanada.blogspot.com.es/2013/02/derrida-el-amor-la-diferencia.html> (fecha de consulta 25-3-2015).

761 “La exterioridad del signifiante es la exterioridad de la escritura en general y, más adelante, trataremos de demostrar que no hay signo lingüístico antes de la escritura”. Derrida, J.; De la Gramatología (1967), Op. Cit

762 Saussure, F.; Curso de Lingüística General (1913/ 1991); op. cit. Según Saussure, en la lengua no hay signos más importantes que otros, sólo diferencias. Es el “valor” lo que genera el sistema de diferencias que es la “lengua”.

terminan afectando el significado mismo.⁷⁶³

En el fondo, su denuncia se dirige hacia aquella intencionalidad logocentrista que se atreve a desplazar la escritura de su lugar originario con la pretensión de aislar un significado -o un enunciado- “puro”, “trascendental”, “universal”, al margen de un sujeto o una comunidad cultural⁷⁶⁴. Su denuncia es contra la hegemonía de la razón, la imposición de lo racional en la cultura y la intolerancia logocentrista respecto a las diferencias: étnicas, económicas, ideológicas, epistemológicas, sexuales, ... Y su defensa, a favor de la escritura y de las “letras” como refugio de lo que el poder ignora.

Otra escritura crítica con el proyecto de la “modernidad” y la univocidad del significado fue la de Foucault.

“Proyecto de una ciencia general del orden, teoría de los signos que analiza la representación, disposición en cuadros ordenados de las identidades y de las diferencias: así se constituyó en la época clásica un espacio de empiricidad que no había existido hasta fines del renacimiento y que estará destinado a desaparecer a principios del siglo XIX. Para nosotros resulta ahora muy difícil de restituir; y está tan profundamente cubierto por el sistema de positivities al que pertenece nuestro saber, que por mucho tiempo ha pasado desapercibido. Se le deforma, se le enmascara por medio de categorías o de un recorte que son los nuestros. Se quiere reconstituir; al parecer, lo que durante los siglos XVII y XVIII fueron las “ciencias de la vida”, de la “naturaleza” o del “hombre”. Olvidando simplemente que ni el hombre, ni la vida, ni la naturaleza son dominios que se ofrezcan espontánea y pasivamente a la curiosidad del saber.

Lo que hace posible el conjunto de la episteme clásica es, desde luego, la relación con un conocimiento del orden. En cuanto se trata de poner en orden las naturalezas complejas (las representaciones en general, tal como se dan a la experiencia), es necesario constituir una taxinomia y, para ello, instaurar un sistema de signos. (...).”⁷⁶⁵

La taxinomia implica por lo demás un cierto “continuum” de las cosas (uno no discontinuidad, una plenitud del ser) y una cierta potencia de la imaginación que hace aparecer que no es, pero que permite, por ello mismo, sacar a la luz el “continuum”.

763 “No puede pensarse la huella instituida sin pensar la retención de la diferencia en una estructura de referencia donde la diferencia aparece como tal y permite así una cierta libertad de variación entre los términos plenos”. Derrida, J.; De la Gramatología (1967), Op. Cit

764 “El significado es lo objetivo del signo, lo “psíquico universal”. Saussure, F. (1913/ 1991), Op. Cit.

765 Foucault, M. (1966); op. cit. pp. 77-79.

Epistemología vs. política:

“Las ciencias humanas no aparecieron hasta que, bajo el efecto de algún racionalismo presionante, de algún problema científico no resuelto, de algún interés práctico, se decidió hacer pasar al hombre (a querer o no y con un éxito mayor o menor) al lado de los objetos científicos —en cuyo número no se ha probado aún de manera absoluta que pueda incluirse; aparecieron el día en que el hombre se constituyó en la cultura occidental a la vez como aquello que hay que pensar y aquello que hay que saber.”⁷⁶⁶

Las ciencias humanas son algo nuevo, su materia de estudio también viene de conceptos nuevos: “hombre”, “vida”, “trabajo”, “lenguaje”,... Aparecen desde el momento en que la condición humana se presenta como imagen objetiva y como materia de estudio científico. ¿Por qué el “hombre” es transformado en objeto científico? 1) por un motivo arqueológico: porque aparece como idea y la “episteme” dominante es positivista; 2) por un motivo político: para poder dominarlo. Mas el “hombre” y la “mujer”, como objeto científico, resulta terriblemente difícil de catalogar, por ello, él mismo se convirtió en aquello que autoriza poner en duda todo conocimiento sobre él mismo. Por eso esta doble e inevitable disputa: las ciencias contra las letras. La existencia de las ciencias humanas demuestra que los hombres y las mujeres aún no se han liberado de sus inquietudes.

Inquietudes científicas, estéticas, políticas, ideológicas,... Un sujeto, sujeto “de letras” o sujeto “de ciencias”, no puede evitar imponer un mundo de sentido. Sin embargo, ¿hasta qué punto este sentido le pertenece? Su discurso deriva en gran parte de un régimen de verdad, de una “super-estructura”, de una “episteme”, es decir, de un paradigma socio cultural que realiza las funciones de mecanismo de control en cada sociedad. El relato identitario de la ciencia pretende controlar también estas inquietudes. No hay saber sin poder.

La crisis de la representatividad que supuso el giro lingüístico, tendrá su reflejo tanto en el plano epistemológico como en el político. Así, no hay tal sujeto neutro investigando un objeto neutro, sino un paradigma de sujeto y de objeto impuesto por el régimen de verdad establecido. El problema no es que el saber se vuelva técnico-instrumental, sino la perversión total de la razón por condicionamientos de poder. Frente al pensamiento identitario de la modernidad, la post-modernidad denuncia la trascendencia del saber dominante en el plano político y el consecuente control epistemológico sobre las inquietudes subversivas y liberadoras inherentes a los sujetos. De modo que al individuo se le niega su capacidad constituyente y sólo se le acepta como constituido,

⁷⁶⁶Foucault, M. (1966); op. cit. p. 334 (“El triángulo de los saberes”).

inserto en el orden que establece la cultura dominante.

Como “las ciencias” consideran su ámbito carente de connotaciones ideológicas, para ellas, el debate “ciencias-letras”, no excede lo puramente epistemológico. Pero para las “letras”, el debate va más allá. ¿Es una cuestión epistemológica o una cuestión política?

Para la cultura “de ciencias” la crítica post-moderna lo único que hace es erosionar el conocimiento y relativizar el progreso. El paradigma analítico no puede entender, por ejemplo, que la lengua sea una barrera epistemológica; para ellos el giro lingüístico sólo es un problema ideológico, y consideran que la objetividad de los datos solventa las dudas del relativismo post-moderno.

Mas el lenguaje como barrera epistemologica es esencial para los post-modernos. Construimos el mundo a nuestra imagen lingüístico, toda teoría implica interpretación, donación de sentido. Y eso es lo que reivindican los continentales: la necesidad de que la ciencia tenga en cuenta la existencia de un sujeto donador de sentido y que la cultura hegemónica le de la libertad de expresarlo. Sin sujeto no hay ciencia, pero la ciencia no puede decirnos qué es el sujeto. Decir que hay ciencia y teorías al margen de los sujetos es falaz e interesado. La ciencia nace en sociedad, es un producto social. El problema no es sólo el relativismo epistemológico, la naturaleza histórica de la ciencia o la subjetividad del conocimiento, sino el abuso político. No es sólo que la “verdad” de la ciencia sea “falsa” y esté basada en condicionantes ideológicos, sino que la imposición de un modelo de ciencia y el (ab-)uso social que se hace, sí los tiene. Frente a los que interesadamente los tildan de “relativistas”, de “pensamiento débil”,... esa es la verdadera crítica que hacen los post-modernos. Para ellos, antes que el conocimiento, están las personas; antes que la ciencia, el espíritu.

Dos culturas inconmensurables:

Es enormemente difícil que “las ciencias” y “las letras” vuelvan a entenderse si es que un día de verdad lo hicieron. Las características de cada cultura, de cada “episteme”, de cada “paradigma” las vuelve inconmensurables entre sí. Hay una misma realidad con dos imágenes distintas, falta el “lenguaje” que permitiría pasar de una a otra.

“La frase “sin medida común” se convierte en “sin lenguaje común”. Afirmar que dos teorías son inconmensurables significa afirmar que no hay ningún lenguaje neutral o de cualquier otro tipo, al que ambas teorías, concebidas como conjuntos de enunciados, puedan traducirse sin resto o pérdida.” ⁷⁶⁷

767 Kuhn, T. S; (1962/ 2006); op. cit.

- El paradigma analítico: produce conocimiento; su metodología es formal y normativa; describe objetivamente datos de los objetos, obteniendo una información a partir de la cuál infiere leyes. Es, pues, un método inductivo. Estas leyes aseguran la regularidad y predictibilidad de los fenómenos. Define la razón como “razón instrumental”, esto es, las “cosas” son medios para un fin (el provecho propio). Con lo cual, no se plantean el problema del sujeto en términos de “experiencia”, sino de conducta. Pues observa los objetos desde “fuera”, desde una perspectiva externa, objetiva; se fijan en “cómo son”. De este modo, el concepto clave de este paradigma es el de “objetividad”.

- El paradigma continental: produce saber; su metodología es interpretativa y simbólica; narra subjetivamente (re-escribe) datos de los hechos, obteniendo una experiencia a partir de la cuál infiere principios. Es, pues, un método deductivo. Estos principios sólo pueden asegurar su regularidad a través de la experiencia de otros sujetos; por lo tanto, su predictibilidad sólo es manifiesta cuando la experiencia acontece. Define la razón como efecto de algo más originario (bien “el deseo”, bien “la voluntad”, bien “la razón emancipadora”, etc.). Con lo cual, se plantea la conducta del sujeto en términos de “experiencia”. Pues observa los objetos desde “dentro”, desde una perspectiva interna, subjetiva; se fija en “por qué son así”. De este modo, el concepto clave de este paradigma es el de “sentido”.

“La “tradición continental” se conforma como un trayecto de “mundanización del sentido”; la analítica como un proyecto de “naturalización del significado”. Y el elemento ontológico heterogéneo podría ser sintetizado así: en el primer caso, la ontología recoge en la textura de lo real una dimensión dinámica o energética que el término “fenómeno” hereda de su origen griego. Es la dimensión del “mostrarse” o “ser-constituido” el sentido, algo distinto a la dimensión, digamos, no vertical sino horizontal, de lo constituido o lo mostrado. Asociamos este carácter con el emblema “ontología del acontecimiento”. Frente a una ontología del acontecimiento -que versa siempre sobre un elemento irrepresentable-, la concepción analítica propone a comprender lo real como un espacio entitativo designable o reconstruible en descripciones y explicaciones legaliformes. Vinculamos el nombre de “factualidad” a esta ontología e intentamos escapar con ello a un sentido reductivista, que se limite a incorporar la comprensión verificacionista o cientista más radical. Lo factual es, en su sentido más amplio, lo que es susceptible de ser representado, lo que, en términos wittgensteinianos “puede ser dicho”, frente a lo que sólo “se muestra”.⁷⁶⁸

768 Sáez Rueda, L.; El conflicto entre continentales y analíticos; dos tradiciones filosóficas, ed.

Precisamente, son “paradigmas” por su inconmensurabilidad. Los presupuestos básicos de “las ciencias” son diferentes a los de “las letras”, del mismo modo que los presupuestos de la cultura anglosajona son diferentes a los de la cultura europea; como son diferentes los patrones imaginarios del “hemisferio analítico-masculino” que los del “somático-femenino”; y no pueden compararse entre sí, traducirse o ser interpretadas la una por la otra sin traicionarse.

Pero... ¿acaso es lícito definir la cultura europea con la marca de una “cultura de letras”? ¿No estaba en ella misma el germen analítico que la trastocaría desde su más profunda identidad? Por otro lado, albergamos pocas dudas sobre qué hemisferio/ imaginario es el dominante en la cultura anglosajona, especialmente en la estadounidense y sus productos, mas... ¿podemos afirmar sin titubear que el hemisferio/ imaginario femenino-somático es el dominante en la cultura europea? El hemisferio de “las letras” es el femenino, no nos cabe duda, pero no así el de la cultura europea. Sólo en la antigüedad, bajo el auspicio del símbolo, lo que sería la semilla de la cultura europea (¡quizá toda semilla de cultura!) mantenía un equilibrio trinitario entre los tres imaginarios; lo que pasó después ya lo hemos visto.

Por otro lado, ¿de dónde emerge la subversión, de “las letras” o de “las ciencias”? La subversión, el elemento de discontinuidad no es propiedad exclusiva de un hemisferio, sino que surge combativamente contra la imposición de un arquetipo cultural. “Las ciencias” fueron subversivas a finales del renacimiento, pues pretendían liberar la consciencia del dogmatismo teológico. Pero hace ya dos siglos que su subversión se convirtió en despótica. A partir de la revolución industrial, a la cultura “de letras” le ha correspondido ser el reducto de subversión, y todavía pretende liberar la consciencia de la tiranía de la ciencia y la técnica.

En cualquier caso, “las letras” no pueden ocupar el lugar de “las ciencias”, ni viceversa; y ambas parecen destinadas a discutir eternamente. Diálogo de sordos, las dos culturas no se entienden, peor, no se tienen en cuenta, se desconocen mutuamente. Cuando se atacan lo hacen de manera infundada y sin conocimiento de causa. También son diferentes maneras de entender la consciencia y al sujeto; y por ende, el enfoque desde el que ha de partir la cultura y los productos culturales que generarán cada una serán muy diferentes.

Crítica, Barcelona, 2002, p. 45.

3) La terceridad cultural (una imagen comprometida):

“Esta mentalidad cientificista –es decir la ciencia y la técnica como criterio absoluto de verdad al margen de los principios de la cultura, – se impone de manera generalizada en todo el mundo, sin preocuparse de hacer referencia al auténtico bien del hombre y a la verdad.”⁷⁶⁹

Qué es o qué tendría que ser una “terceridad cultural” es algo que no sabemos, pero nuestra consciencia, la mía y la de todos, no puede dejar de proyectarlo como ideal. Hemos concluido el anterior apartado exponiendo que ambas culturas, la “de ciencias” y la “de letras” eran inconmensurables. Mas, también es cierto que lo empezamos de forma bien distinta: defendiendo el equilibrio triádico de una cultura bajo el auspicio del símbolo. ¿Es el retorno al símbolo un planteamiento ingenuo? ¿Pero es que acaso el símbolo se fue algún día de nuestro lado?

Una cultura donde la cultura sea la base de la ciencia y no a la inversa. La terceridad también vista como una estrategia del pensamiento propia del pensamiento simbólico. También como tercer lugar geopolítico y psicopolítico: tercer estado durante la revolución francesa, tercer mundo frente a los países desarrollados, tercer cine en latinoamérica; frente a la modernidad y a la postmodernidad, lo “continuum” y “discontinuum” de nuestra cultura, la praxis de la filosofía de la liberación, el contacto con el otro, la verdadera síntesis cultural. Entre “las ciencias” y “las humanidades”, una terceridad filosófica, las post-humanidades; pero también simbólica, una filosofía simbólica. Siempre hay una terceridad. No hay dos sin tres, si no está, el pensamiento la produce inconscientemente; la tríada siempre logra salir a flote. El reto cultural del siglo XXI es diseñar las bases de este tercer paradigma, reformar las cuatro esquinas del cuadrilátero: metafísica, ética, epistemología y estética; encontrar y *hacer* el equilibrio de los tres hemisferios, romper las dominancias. ¿Qué es la terceridad cultural?

Una nueva cultura, eso implica una nueva sensibilidad. ¿tiene algo que ver “la cultura 3.0” con esta nueva sensibilidad? No, sólo es un intento más del hemisferio analítico, de las consciencias poseídas por el imaginario masculino, de solucionar el problema sin haberlo entendido. ¿Tiene algo que ver la revolución que está atravesando el audiovisual – desubjetivización, hipersubjetivización, multitud, anonimato, internet,...– con esta nueva cultura? Sin duda.

Pero, ¿cómo superar la inconmensurabilidad de los dos modelos culturales? ¿Es posible una

⁷⁶⁹Pichardo García LMG, Ocampo Ponce M.; “Necesidad de humanización del orden técnico-científico. Aplicación de la filosofía de la eficacia a las investigaciones del desarrollo de los primeros días del embrión humano”, en Cuadernos de Bioética 2009XX82-85. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87512350011>. Fecha de consulta: 16 de marzo de 2015.

fusión? ¿Cómo puede el modelo analítico asimilar el postmoderno? ¿Cuál es la imagen-síntesis de esta nueva cultura? ¿Cuál su modelo de representación? ¿Naturalización de las ciencias humanas o subjetivización de las ciencias naturales?

"La ambición de tomar las ciencias naturales como modelo para el estudio del hombre". A esta idea se refiere Taylor con diferentes nombres, a menudo "naturalismo" o "concepción naturalista del mundo", y la considera virtualmente el omnipresente en las ciencias humanas. La invasión que sufren estas ciencias de monos de pensamientos ajenos en apropiados han llegado a la destrucción de su distinción, su autonomía, su efectividad y su relevancia. Bajo el influjo del enorme y ("comprensible") prestigio de las ciencias naturales en nuestra cultura, hemos sido conducidos a una falsa concepción de lo que es explicar la conducta humana (...) El propósito de esta polémica, dejando al margen el deseo de liberar a las ciencias humanas de algunos programas "terriblemente inverosímiles" (...) Es dejar un espacio abierto en aquellas ciencias para enfoques "hermenéuticos" o "interpretativos" de explicación. Interpretar, "el intento de dar sentido a un objeto de estudio" de algún modo "confuso, incompleto, nebuloso (...) Contradictorio (...) Poco claro", es una parte irrenunciable de cualquier ciencia posible que trate de asuntos humanos. Y es precisamente es todo lo que "el modelo de la ciencia natural" con su pasión por la "Wertfreiheit" (ciencia libre de valores), la predictibilidad y los hechos brutos - bastante defendibles en su propio dominio - obstruye eficazmente." 770

Planteamientos que dificultan la unión: esquematizar las ciencias naturales, verlas sin historia, o verlas como una masa pragmáticamente diferenciada y básicamente definida por su adhesión a sus principios. La ciencia, como ha demostrado Kuhn, no es el mero desarrollo de un acto fundacional hecho de una vez por todas, sino que tiene su historia, sus rupturas, sus merodeos y discontinuidades. Toda cultura, todo paradigma – antiguo, clásico, moderno, post-moderno – es el producto de un desarrollo histórico en el que su estructura cognitiva, la noción de “verdad”, su organización institucional, las formas estéticas de representación y la función social y global han cambiado a la vez.

¿Le interesa alguien una tercera guerra metodológica que enfrenta a los hermenéutas con los naturalistas? ¿Cómo lograr que las ciencias naturales reingresen a la conversión auto reflexiva de la humanidad? Se requiere un enfoque diferente de toda la cuestión, aquel que en vez de polarizar el mundo intelectual en una gran disyunción esboce en una imagen no lo que las separa, sino, aquello que, aunque sea subterráneamente, las une.

“El inicio de un replanteamiento como ése supondría tomar en serio la imagen (y la realidad)

770 Geertz, C.(2002); op. cit. p. 113-114.

de una reunión flexible de comunidades de investigadores tanto o en las ciencias humanas como en las naturales (...) y, por tanto, el abandono de la concepción de Taylor y Dilthey de dos programas continentales, uno guiado por el ideal de una conciencia distanciada que mira con seguridad cognitiva a un mundo absoluto de hechos determinales, el otro impulsado por la aspiración de unido comprometido que luchar con incertidumbre con signos y expresiones por tener un sentido legible de la acción intencional. (...)

*"¿está la sociología más próxima a la física hacia la crítica literaria?" o "¿es la ciencia política más hermenéutica que la microbiología, la química más explicativa que la psicología?". Necesitamos vernos libres para entablar tales conexiones y desconexiones entre campos de investigación que se muestren apropiadas y productivas, no para prejuizar lo que se puede aprender de qué, qué puede traficar se con qué o lo que debe siempre y en todo lugar obtenerse inevitablemente - " naturalismo deductivo"- de los intentos de infligir líneas metodológicas supuestamente infranqueables"*⁷⁷¹

Terceridad; “cultura 3.0”, “re-humanismo”, “re-modernidad”,...:

*"Es necesario luchar contra la "naturalización" de las ciencias humanas. Es necesario volver a conectar las ciencias naturales con sus raíces humanas y así combatir "su" naturalización. Hay que lamentar que algunos de los desarrollos más importantes de la cultura contemporánea estén teniendo lugar sin contar con la atención (de éstas)."*⁷⁷²

Decíamos que, hasta la fecha, los esfuerzos por reunificar la cultura y su valor máspreciado, el conocimiento, habían llegado del bando continental; sin embargo, parece que la balanza está cambiando. En el ámbito académico cada vez son mayores los esfuerzos por romper la vieja dicotomía que desde la Revolución científico-industrial escinde la cultura occidental en en materias de letras y materias de ciencias a través de métodos investigativos multidisciplinarios. Tal es la propuesta de movimientos contemporáneos como la “cultura 3.0”, el “re-humanismo” y la “re-modernidad”⁷⁷³. Sin embargo, aún queda mucho trabajo por hacer, y este tiene que ser equitativo, ecuánime. Es decir, no una jerarquía de disciplinas, sino un panteísmo intelectual, una suerte de “continuum”, “objeto-sujeto-objeto-sujeto-...”, una “panepistemología”.

771 Geertz, C.(2002); op. cit. p. 123.

772 Ídem, p. 133.

773 www.edge.org; www.terceracultura.net; <https://es.wikipedia.org/wiki/Remodernismo>; José Luis Cañas Fernández, J.L.; De la deshumanización a la rehumanización (El reto de volver a ser persona), en “Pensamiento y cultura”, Vol. 13, Nº. 1, 2010, págs. 67-79.

*"¿Qué fin está más próximo a Dios -si se me permite usar una metáfora religiosa-: la belleza y la esperanza o las leyes fundamentales? Creo que (...) debemos atender a (...) toda la interconexión estructural del asunto y al hecho de que todas las ciencias, y no sólo las ciencias sino todos los esfuerzos intelectuales, son un intento de ver las conexiones de las jerarquías, de conectar la belleza a la historia, la historia a la psicología del hombre, la psicología al funcionamiento del cerebro, el cerebro al impulso neuronal, el impulso neuronal a la química y así en adelante, arriba y abajo, en ambos sentidos (...) Y no creo que ninguno de esos fines esté más próximo a Dios."*⁷⁷⁴

Las propias Ciencias del Espíritu, después de un siglo intentando copiar los modelos de objetividad de las Ciencias Naturales, están abriéndose a nuevos criterios. Hoy son los sectores más avanzados del bando analítico los que, ante la complejidad que ha adquirido el conocimiento, se muestran abiertos a una convergencia disciplinar que les permita superar las trampas del dogmatismo heredado.

*Las consecuencias del analfabetismo científico son mucho más graves hoy en día que en cualquier época anterior. Es peligroso que la sociedad mantenga su ignorancia o una imagen falsa sobre el calentamiento global, la contaminación del aire, la erosión del suelo, la deforestación tropical, el crecimiento exponencial de la población.(...) Muchos científicos consideran que su trabajo es la ciencia y que involucrarse en la crítica política o social es una distracción y antitético a la ciencia. Pero los poderes que la ciencia pone a nuestra disposición deben ir acompañados de gran atención ética y preocupación por parte de la comunidad científica. Por esta razón —y no por su aproximación al conocimiento— la responsabilidad ética de los científicos también debe ser muy alta, sin precedentes. Los programas universitarios de ciencia deben plantear explícita y sistemáticamente estas cuestiones.*⁷⁷⁵

Por ello, se muestran críticos con el dominio del materialismo en la comunidad científica y

⁷⁷⁴ Geertz, C.(2002); op. cit. p. 127. Y más adelante: "Todo esto - la evolución conjunta del cuerpo y cultura, el carácter funcionalmente incompleto del sistema nervioso humano, el componente significativo del pensamiento y del pensamiento en la práctica - sugiere que el camino hacia una avanzada comprensión de lo biológico, lo psicológico y lo sociocultural no se logra mediante su disposición en algún tipo de cadena jerárquica del ser que ascienda de lo físico y biológico hasta lo social y semiótico, emergiendo y dependiendo de cada nivel del (y, con un poco de suerte, siendo reducirle al) que se encuentra por debajo. Ni tampoco se logra tratándolos como realidades soberanas y discontinuas, dominios clausurados y aislados, conectados externamente unos con otros ("interfaced" como dice la jerga) por fuerzas, factores, montantes y causas vagas y adventicias. Constitutivas unas de las otras, recíprocamente constructivas, es así como deben ser tratadas: como complementos, no como niveles; no como entidades, sino como aspectos, como paisajes y no como regiones. Todo esto quizás es discutible. Y, en efecto, ha sido objeto de mucha discusión." pp. 194-195.

⁷⁷⁵ Raúl Alva García, R. & Mendieta Márquez, E; "Pensamiento crítico y responsabilidad ética de la comunidad científica en México", en la revista "casa del tiempo", Universidad autónoma metropolitana, ep. IV, n° 24, México.pg 38-42.http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/24_iv_oct_2009/casa_del_tiempo_eIV_num24_38_42.pdf (consultado el 19-3-2015). Véase también, <http://docencia.izt.uam.mx/docencia/alva/crithink.html>

arguyen que este enfoque ha conseguido obstaculizar el estudio científico de la mente, así como la integración de la problemática “humanista” en el desarrollo de la cultura. En general, se pueden establecer tres críticas al actual canon científico; en verdad, las tres se resumen en una: su desvinculación de lo humano.

1. Su falta de responsabilidad ante los problemas socio-ambientales.
2. Su ineficacia para explicar la existencia de la consciencia.
3. Su enfoque materialista y su intolerancia metodológica.

Son conscientes de que la ciencia, tal y cómo ha venido siendo planteada, no ha logrado explicar cómo el cerebro podría generar la mente. Parece que la ciencia está empezando a descubrir que la mente es un aspecto más de la realidad, donde tiene la misma importancia que el mundo físico, que su papel en el universo es fundamental, y no derivado derivada de la materia o ser reducida a algo más básico. Humanizar la ciencia, la cultura, la economía, la consciencia, los imaginarios son hoy nuestros mayores retos.

Terceridad y sensibilidad femenina:

“Cada cultura estimula determinados sentidos e inhibe otros (...) Puede afirmarse que el hombre occidental está siendo sometido a una anestesia sensorial masiva (concomitante con el proceso que Max Weber llama «racionalización burocrática») al menos desde la Revolución Industrial, y que el arte moderno ha funcionado como una especie de terapia de choque para, a un tiempo, confundir y abrir nuestros sentidos.

(...) “El conflicto entre «las dos culturas» es en realidad un espejismo, un fenómeno temporal nacido en un período de profundo y extenso cambio histórico. Lo que estamos presenciando no es tanto un conflicto de culturas cuanto la creación de un nuevo (y potencialmente unitario) tipo de sensibilidad. Esta nueva sensibilidad está arraigada, como es lógico, en nuestra experiencia, en experiencias que son nuevas en la historia de la humanidad; en la extremada movilidad social y física; en la exuberancia de la escena humana (individuos y comodidades materiales se multiplican a un ritmo vertiginoso); en el acceso a nuevas sensaciones, como la velocidad (velocidad física, como en el viaje por avión; velocidad de imágenes, como en el cine), y en la perspectiva pancultural de las artes, posible gracias a la reproducción en masa de objetos de arte.

(...) “El problema de «las dos culturas», en resumen, descansa sobre una concepción ni culta ni contemporánea de nuestra situación cultural actual. Deriva de la ignorancia de los

Sontag reflexionaba así sobre la influencia del mundo moderno, de la ciencia y la tecnología en el arte ¿No va siendo hora de que se invierta esa dirección? Quizá sea hora de que las ciencias se dejen contagiar – ¡por fin! – de la verdad que nos revela el arte. Sólo desde lo emotivo, sólo desde una nueva sensibilidad, la cultura puede alcanzar otra imagen y las personas otro destino. Creemos que esa “nueva sensibilidad” de la que hablaba Sontag y que en su día cambió el arte, hoy está cambiando la manera de entender la ciencia, y la crisis de las humanidades no significa la muerte de esta -como en su día tampoco la “crisis del arte” representó la “muerte del arte”-, sino su transformación en cuanto *a su función*: sensibilizar la cultura. Parafraseando a Sontag,

“Hoy, (las humanidades son) un nuevo instrumento, “para modificar la conciencia y organizar nuevos modos de sensibilidad”. Y los medios para la práctica (investigativa) se han extendido radicalmente. Es más: (los investigadores en ciencias humanas), en respuesta a esta nueva función (más sentida que claramente articulada) se han convertido en (autores) conscientes de sí mismos, que desafían continuamente sus medios, sus materiales y sus métodos. Con frecuencia, la conquista y explotación de nuevos materiales y métodos obtenidos en el mundo de (la “no-ciencia”) —por ejemplo, (de las artes, la filosofía, la filosofía oriental, de los conocimientos populares, de los medios de comunicación), de las fantasías y sueños puramente privados y subjetivos— parecen acaparar el esfuerzo principal de muchos (investigadores).”

Cuando la ciencia se deja “poseer” por la herencia de la postmodernidad, cada vez se vuelve más cercana al arte, a la creatividad y a la libertad metodológica. “Probar” es el “key word” que la guía; encontrar nuevos territorios de investigación, nuevas prácticas, mezclar disciplinas, trasladar metodologías, empaparse del ambiente de su tiempo... Pues, a medida que avanza el conocimiento, en lugar de esclarecerse el enigma humano, se va mostrando más complejo; por ello, los investigadores no pueden quedarse limitados a su área de conocimiento ni a los procedimientos que inauguraron sus disciplinas; han de probar. Sólo desde la temeridad conseguirán adelantarse a su tiempo y predecir nuevas realidades y conductas. Cualquier investigación que hoy pretenda ser interesante ha de percibirse así misma como una aventura del pensamiento. Este, y no otro, es el sentido por el que una ciencia debería llamarse experimental. Este, y no otro, es el sentido por el que se dignifica una cultura.

En el ámbito académico, aún hay muchos empeñados en remarcar la separación, “cegados

776 “Una cultura y la nueva sensibilidad” (1965) en “Sontag, S.; Contra la interpretación, Ed. Alfaguara, Barcelona, 2005.

por su dedicación personal a la perpetuación de la vieja noción de cultura” Mantener esa dicotomía es propio de una mentalidad anticuada, perteneciente también al viejo orden ético.

El reencuentro con el símbolo; de una cultura “de ciencias” y una “de letras” a una cultura “de las imágenes”:

“Hay, en efecto, cierta evidencia en el seno de las ciencias naturales mismas de que esa imagen continental que dan de ser un bloque indiviso unido en su compromiso con procedimientos galileanos, con una conciencia distanciada y una perspectiva desde ninguna parte, está sufriendo una cierta presión”⁷⁷⁷

Toda terceridad debe evidenciar la existencia de un sujeto anterior y posterior en todo producto cultural. ¿Qué dice la ciencia de ese sujeto? El estudio de la mente por parte de las ciencias naturales, de aquellas inquietudes y anhelos que nos constituyen como humanos, es una cuestión complicada, los propios neurofisiólogos lo admiten. Las ciencias y las humanidades en ocasiones su reproches contra modelos de análisis estériles realizados, como apunta Geertz, desde espacios prestigiosos pero inapropiados, donde términos como " objetividad" resultan muy dignos y respetuosos, pero poco nos dicen acerca de cómo la mente se revela a sí misma como un ser humano:

“(Cómo) señaló Whitehead debidamente, la mente fue reintroducida en la naturaleza (de donde la física al había desplazado) con el auge de la fisiología y la psicología fisiológica en la última parte del siglo XIX. Hemos vivido una época de apuro no sabiendo qué hacer con ella desde entonces. (...) O bien éramos la existencia de lo que experimentamos antes de " convertirnos en científicos" (por ejemplo, nuestra propia conciencia) o bien declaramos que la ciencia (es decir, la " ciencia física") no puede tratar dichos asuntos.”⁷⁷⁸

Una ciencia con consciencia sin duda ha de albergar y desplegar desde su seno un pensamiento simbólico. Pensemos en Bachelard, científico apreciado por pensadores simbolistas y por post-modernos, pero denigrado por la propia comunidad científica; cuyo objetivo era hacer de la ciencia una poesía y de la poesía una ciencia, esto es, un tercer enfoque.

⁷⁷⁷ Ídem, p. 124.

⁷⁷⁸Edelman, G.M.; Bright air, brilliant Fire: On the Matter of the mind, Nueva York, Basic Books, 1992, pág. 11. Citado en Geertz, C. (2002); op. cit. p. 124.

*“En tiempos recientes el pensamiento filosófico ha tendido a oscilar entre el existencialismo, con su actitud negativa hacia la ciencia así como con su alienación de la poética, por un lado, y el estructuralismo formalista, que inútilmente intentó reducir el estudio del hombre, la antropología, al formalismo de las ciencias y la materia, por el otro. Bachelard, empero, mostró ingenuamente que había un tercer enfoque. Era lo mismo que había sido afirmado tan brillantemente por los poetas románticos: el sendero real de la imaginación creativa.”*⁷⁷⁹

Sin embargo, la pregunta ya no es para nosotros si es posible una ciencia de los símbolos, sino si es posible una ciencia simbólica. Es distinto: ya no se trata de acudir a la literatura, la antropología, la historia o a la religión, no se trata de un análisis comparativo dentro de las humanidades; se trata de llevar el símbolo y la ciencia más allá del marco de la representación, de lo que nos han dado hasta ahora.

*“Y por más que la ciencia de los símbolos sea conceptualmente contradictoria en sus afirmaciones y negaciones, su conocimiento es el más coherente, verdadero y exacto, aunque no se pueda comparar ni medir. La experiencia del símbolo, si así pudiera llamarse, es única, es pura cualidad.”*⁷⁸⁰

Una ciencia y unas teorías antropomórficas, incómodamente ideológicas, morales. Un cruce entre el *Juego del Ajedrez* y el *Juego de la Oca*. Pese a los avances interdisciplinarios del siglo pasado, el estudio general de los símbolos no está aún lo bastante avanzado como para disponer de una teoría de conjunto, de una clasificación según patrones semiológicos, históricos, biológicos, neurológicos o astrofísicos, o poder aplicar en ellos una serie de reglas o leyes formales; no sin forzarlos o restringir su sentido. En ocasiones es preferible *“dejar a las ideas brutas su pesadez propia, su polivalencia y su desorden”*⁷⁸¹. Es necesaria la investigación multidisciplinar, tanto de las ciencias naturales como de las humanidades, para alcanzar un día, si es realmente posible, un conocimiento científico de los símbolos. Entre tanto, *“Queda libre para cada lector y para los especialistas el descubrimiento de relaciones semánticas o históricas entre algunos de estos datos.”*⁷⁸² Y *astrofísicas, médicas, biológicas, neurológicas, electromagnéticas, químicas, neurofisiológicas, cosmonáuticas, ...*

Sin embargo, el símbolo aún nos reserva una sorpresa más. ¿Qué es acaso un símbolo sino

⁷⁷⁹Durand, G.; Exploración de lo imaginal (1971); 2000, Op. cit.

⁷⁸⁰Chevalier, J. (1986); op. cit. del prólogo de J. Olives Puig.

⁷⁸¹Ídem. p. 17.

⁷⁸²Ídem.

una imagen? No existen los símbolos si no son mostrándose como imágenes; imagen plástica, imagen acústica. Quizá sea ese el motivo por el cual vivimos en la cultura de la imagen, y el símbolo el artífice secreto de ese paso de “lo lingüístico” a “lo imaginario”. ¿Será el símbolo el signo reencontrado por la post-modernidad, donde “las letras” y “las ciencias” podrían reconciliarse? ¿Será ese el signo epistemológico de nuestro tiempo, el modo en que el mundo se muestra a una cultura y la consciencia percibe la realidad, y vivimos inconscientemente sin saberlo? El cine, por su doble condición, “significante imaginario”, tanto “de ciencias” como “de letras”, tanto “masculino” como “femenino”, ha devuelto a la cultura, ha reintroducido en la Consciencia, el *signo* como *símbolo*; una esperanza. De una cultura “de letras” y de “ciencias” hemos pasado a una cultura de “imágenes”, de imágenes audiovisuales, por supuesto.

Pero entonces, ... ¿será la teoría cinematográfica la nueva ciencia de los símbolos?

Una terceridad crítica y responsable:

Las imágenes del cine tienen un “padre” y una “madre”, en el sentido más simbólico de la palabra, pero también en el más literal. El cine es *motion & emotion*, movimiento y emoción. El movimiento es “herencia” de su padre. Vivimos en la cultura de la imágenes en movimiento, pero estas no hubieran sido posibles sin la ciencia. De hecho si vivimos y viviremos durante los próximos siglos en la cultura de la imagen es porque vivimos y hemos vivido en la cultura de la ciencia.

Intentar ceñir en un discurso la relación que guardan “las ciencias” con la cultura es una proeza al alcance de pocos: Nietzsche, Foucault, Heidegger, ... Si algo nos han enseñado es que ciencia no es sólo técnica, medicina y progreso, sino también ideología, economía, negocio, poder, dominio y guerras. El problema con la ciencia es que, igual que otrora la religión estaba vinculada al Estado, hoy lo está la ciencia; y aquél con el capital. Cuando la cultura es algo que no debería estar en venta La ciencia no es cultura cuando está en venta. La auténtica cultura es aquello que en su día fue subversión y luego fue reubicado, sedimentado como cultura. Eso no aporta beneficios económicos, sino espirituales. Si queremos una terceridad, después de un giro “imaginario” hace falta un giro “post-materialista”. Hay que acabar con la idea generalizada por la muchos sectores de la comunidad científica de que el investigador no es responsable de lo que se haga con la ciencia en cuanto a sus aplicaciones. Que una cosa es la producción de conocimiento puro y otra diferente el uso (en ciertos casos eticamente cuestionable) de estos conocimientos.

“Si los científicos, intimidados por los poderosos egoístas, se contentan con

*acumular Ciencia por la Ciencia misma, se la mutilará y vuestras nuevas máquinas significarán sólo nuevos sufrimientos. Quizá descubráis con el tiempo todo lo que haya que descubrir, pero vuestro progreso será sólo un alejamiento progresivo de la Humanidad. El abismo entre vosotros y ella puede ser un día tan grande que vuestros gritos de júbilo por alguna nueva conquista sean respondidos por un griterío de espanto universal”.*⁷⁸³

Por otro lado, ¿por qué la ciencia ha de decir la “verdad”? ¿Por qué una ciencia no puede *narrar*? Toda narración no es más que un vínculo. Una ley no establece un vínculo, sino una jerarquía. Qué distinto suena, por ejemplo, “si “P” entonces “Q”” a “*dónde hay humo, hubo fuego*”; siendo ambas una explicación racional, la primera coloca un “Yo” frente a un “Tú”, en la segunda no sabemos que lugar ocupa el “yo” frente al “tú”, más bien parece que los dos han sido llevados a otro ámbito de relaciones. La tercera imagen es una imagen simbólica, narrativa. Una imagen del mundo que sea una imagen de compromiso entre tú y yo, entre el mundo y nosotros. Sólo avanza la cultura que se compromete, y sólo se compromete una cultura conmovida. Algo es verdad cuando sirve aunque no se pueda ver, cuando ayuda a ver, cuando conmueve, es decir, cuando mueve a la acción, impulsa tu movimiento. Lo que necesitamos es una ciencia de acción y de emoción, no un conocimiento basado en la “verdad”, sino en la práctica. La única verdad es que es la idea de justicia la que más se echa de menos en el mundo. Una teoría para el movimiento y no para la “verdad” es lo que necesitamos; una teoría para la praxis, una ciencia comprometida cuya actividad genere dinámicas de compromiso, no leyes muertas. ¿De qué le sirve a la cultura un conocimiento “objetivo”, “neutro”, “amoral”? Un conocimiento que esté vivo y no encerrado en un laboratorio es lo que necesita una cultura. De que sirve una ciencia separada de su pueblo, qué es una cultura si no esta viva; bien lo osabemos: una cultura de museo, o lo que es peor, de escaparate. Una cultura de la praxis no *dice la verdad*, no crea conocimiento, crea saber, *dice lo verdadero*.

783 Brecht, B.; Vida de Galileo, Madre coraje y sus hijos, Ed. Alianza, Madrid, 2004, en “Fernández Buey, F.; “Brecht sobre Galileo y la responsabilidad del científico” en “Poliètica, portal d'ètica i filosofia política, Universitat Pompeu Fabra”, Barcelona. http://www.upf.edu/materials/polietica/_img/brecht.pdf (consultado el 19-3-2015).”

4) Frankenstein, Baudelaire y Alicia (las dos culturas y los tres cines; genealogía del cine documental):

*“Hay épocas en las que el hombre racional y el hombre intuitivo caminan juntos; el uno angustiado ante la intuición, el otro mofándose de la abstracción; es tan irracional este último como poco artístico el primero. Ambos ansían dominar la vida: éste sabiendo afrontar las necesidades más imperiosas, mediante la previsión, la prudencia y la regularidad, aquél, como un héroe desbordante de alegría, sin ver sus propias necesidades y sin tomar como real nada más que la vida disfrazada en la apariencia y la belleza. Allí donde el hombre intuitivo, como, por ejemplo, en la Grecia más antigua, maneja sus armas de manera más potente y victoriosa que su contrario, puede, en circunstancias favorables, formarse una cultura y establecerse el dominio del arte sobre la vida; esa ficción, esa negación de la indigencia, ese brillo de las intuiciones metafóricas y, en suma, esa inmediatez de la ilusión, acompañan a todas las manifestaciones de una vida semejante”.*⁷⁸⁴

Dos consciencias, dos culturas, dos cines. El método genealógico de Burch, como el de Nietzsche, también nos habla de cómo dos culturas, *caminando juntas*, dieron forma al cine: la cultura del Dr. Frankenstein y la cultura de Baudelaire⁷⁸⁵, la cultura de *el hombre racional* y la cultura de *el hombre intuitivo*. El fin de un proceso genealógico es comprender el modo en el que se originó algo. ¿Cómo ha llegado el cine a ser lo que es, y qué hubiera podido ser si las cosas hubiesen seguido otro camino? Burch pretende desenmascarar el proceso mediante el cual llegó a naturalizarse la mirada y a establecerse el Modo de Representación Institucional (MRI) e industrial de Hollywood en lo que hoy conocemos como “lenguaje del cine”.

Una genealogía tal destaca la importancia de los confluentes históricos y psicológicos del cine. Esta dualidad le servirá a Burch para mostrar las condiciones culturales de posibilidad del nacimiento del cine. Pero su análisis no sólo es genealógico, también es dialéctico: se trata de mostrar cómo el juego entre las condiciones materiales (estructura) y las condiciones ideológicas (superestructura) hizo posible la aparición del cinematógrafo. Los orígenes de la historia del cine se basan en esta afección recíproca. La conclusión ya la sabemos: el lenguaje cinematográfico queda desenmascarado, el MRI no es neutro, ni natural, sino que responde a los gustos de la burguesía y a la estrategia de los intereses industriales.

La cuestión es que en el origen del cine no intervienen sólo dos culturas, la baudelaireana y

⁷⁸⁴ Nietzsche, F.; Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (1873); op. cit. p. 37.

⁷⁸⁵ Burch, N.; El Tragaluz del Infinito (1999); op. cit. Cap. 1 “Charles Baudelaire contra el Doctor Frankenstein”.

la frankesteineana. Hay una “tercera cultura”, la del cine documental, que tiene un poco de ambas, y cuya imagen inaugura el cine. Pero esta manera de representar la realidad se nos muestra enormemente problemática. En este apartado entenderemos mejor que nunca el porqué, pues la genealogía nos muestra el origen de algo y es en su origen donde algo nos muestra su esencia.

Siguiendo con las metáforas literarias ¿qué personaje podría representar este cine, esta ideología, este imaginario? Debe ser un personaje, como Baudelaire y Frankenstein, surgido de la atmósfera de la cultura decimonónica, debe tener algo de artista y algo de científico “visionario”, ser un/a explorador/a del mundo y un/a aventurero/a de la realidad. Pensamos en un cruce entre Phileas Fogg, de “*La vuelta al mundo en ochenta días*”, y Alicia, de “*Alicia en el país de las maravillas*”. El cine documental tiene algo de Phileas Fogg, algo de la mirada *masculina*, pero también algo de Alicia, algo de la mirada *femenina*. Nos ha salido un personaje híbrido, andrógino, ¿será el cine de no ficción también un cine andrógino?

Personajes literarios aparte, el caso es que todo cine es un cruce entre los tres imaginarios, entre ciencia, arte y realidad. Pero esto no es un modo de salvarnos las espaldas, nuestro compromiso con nuestra hipótesis sigue siendo firme. A lo largo de la investigación, nuestra hipótesis viene de alguna manera vinculando la esencia del cine de no ficción al imaginario femenino. Gracias a Burch hemos comprobado que también hay algo de “masculino” en su esencia, algo de científico. ¿Significa eso que nuestra hipótesis ha sido falsada? Pronto lo descubriremos (aunque anunciamos que si el documental quiere ser cine, tiene que adoptar la forma de *Alicia*).

Mas una cosa debe quedar clara, nuestra hipótesis es esencialista (una esencia inmanente que sólo acontece como cruce con la realidad), pero no discriminatoria. En la aparición del cine intervienen muchos factores: pre-estructurales, estructurales y super-estructurales; imaginarios, económicos y culturales. Y la maya que tejen es francamente compleja de deshilar.

Pre-cine; el binomio ciencia e industria vs. la cultura “de letras”:

Según Burch, el motor que impulsó el nacimiento del cine fue un complejo frankesteniano por parte del ser humano de imitar a Dios, recrear la vida y salvar al hombre de la muerte. En cierto modo, el cine “*como el resultado de esta larga búsqueda de “lo absoluto”, del secreto de la simulación de la vida*”⁷⁸⁶ es un medio que sintetiza todos los medios anteriores que de alguna forma albergaron este propósito.

786Burch, N. (1999); op. cit. p. 31.

“Así, forma, movimiento, color (que se añade, porque va incluido en el total, aunque nos adelantemos unos años), todo, de entrada, (...), concurría realizar la fantasía suprema: suprimir la muerte. (Andre Bazin, en un célebre artículo, "ontología de la imagen fotográfica" - “¿Qué es el cine?” (1975)- , hace remontar ese "complejo de momia" a los antiguos egipcios y viendo una especie de pulsión universal. En tanto que tal, le sirve para legitimar su propio apego al ilusionismo burgués).”⁷⁸⁷

Tanto la cultura de “ciencias” como el ideal representacional burgués tienen un mismo objetivo: dominar la naturaleza, reproducir la vida. Es normal que para Burch sean prácticas correlativas, pues el pensamiento simbólico nos ha hecho ver que ambas son manifestaciones arquetípicas de un mismo imaginario. Ambas están regidas por un imaginario masculino, cuyo centro intencional es el poder: someter a la naturaleza. Ya lo decía Bacon, “la ciencia es poder”.

La ciencia moderna impone su imagen de la realidad. Según Burch, la historiografía positivista plantea una teleología de los medios expresivos, donde a través de la evolución técnica se van supliendo las carencias representacionales que no se ajustan a la propia realidad. Así, se da una interacción mútua, una reciprocidad entre la aspiración imitativa burguesa de la realidad y el origen de nuevas técnicas y procesos miméticos.

Frente a la ideología naturalista de la representación, la ideología burguesa, frankensteiniana, de “ocupar el lugar de Dios”, de imitar las capacidades de la naturaleza, nos encontramos la mirada escéptica y crítica de la cultura “de letras” (mezcla de imaginario femenino y andrógino), una serie de artistas e intelectuales a contracorriente, entre ellos Baudelaire. Para Baudelaire la realidad es única e irreproducible, irreductible e inimitable. Burch destaca ya como la irrupción de la fotografía destruye, aunque en un principio recoge, la manera típica de representación heredada desde el renacimiento. Pero a la vez despierta todo un fondo mitológico, hecho de temor y atractivo. Baudelaire opondrá las riquezas de la imaginación y de las realidades interiores a la industrialización técnica y su representación “sinistra” de lo visible. Sin embargo, aquél nuevo principio estético no podía dejar de captar su mirada.

“Es la ambivalencia característica de Baudelaire quien, al mismo tiempo que denunciaba con virulencia el gusto de la multitud por la fotografía, no por ello dejó de retratarse varias veces, por Nadar y Carjat, con el éxito sabido, y manifestó reiteradamente el deseo -muy edípico- de tener el retrato fotográfico de su Madre (...) "en París no hay nadie que sepa hacer lo que yo deseo (- dijo -), es decir, un retrato exacto, pero que tenga la indefinición de un dibujo”. ”⁷⁸⁸

⁷⁸⁷Ídem, p. 39.

⁷⁸⁸Dubois, P.; El acto fotográfico, ed. Paidós, Barcelona, 1986, p. 23.

Mas la fotografía, pese a ser un gran avance, también debe ser superada. A principios de siglo empiezan a establecerse los cánones estéticos de la burguesía en materia de reproducción visual, son los conocidos Modos de Representación Institucional. El M.R.I. configurará el canon de expresión (audio-)visual dominante en el cine como industria. Así, la consigna burguesa del triunfo sobre la naturaleza se vuelve el estandarte de toda una cultura. El MRI, el lenguaje cinematográfico, a través de medios sintácticos y morfológicos, vino a llenar, de alguna manera, las mismas carencias que quería suplir las pretensiones miméticas de la ideología burguesa de principios de siglo y que no podía lograrlo únicamente mediante la representación.

Antes mencionamos una interacción entre ciencia e ideología, también hallamos un subproducto de esta: el binomio ciencia e industria. Según Burch la ciencia ha evolucionado gracias a la evolución técnica de la imagen, así como la nueva tecnología que propició la revolución visual venía precedida de la *“necesidad de las ciencias descriptivas de la época”*. Todo arte no deja de ser un reflejo de su tiempo.

Pre-cine; el arte, la cultura “de letras” vs. la masa civilizada:

“Desde finales del siglo pasado se ha hecho una serie de tentativas para apoderarse de la experiencia “verdadera” en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normalizada, desnaturalizada de la masa civilizada”⁷⁸⁹

A pesar de la atracción ilusoria que conllevan las reproducciones automáticas de la realidad, Baudelaire criticará que un artificio mercantilista sea anunciado como arte. Para la mentalidad burguesa, idólatra, que no entiende de arte, que sólo busca vanagloriarse en la recreación sistemática y atemporal de su propia imagen, la obra de arte es aquella que copia la vida, pero de una manera ilusoria, superficial, sin atender a los mecanismos ocultos que la hacen posible. Baudelaire, artista-héroe, desenmascarador de la poesía oculta en el mundo industrializado, verdadero sujeto de la modernidad, bebe del poso de las fuentes vitalistas y románticas; su poesía increpa a la consciencia moderna. Baudelaire y con él el espíritu de las artes pretenden devolverle a los hombres y mujeres de occidente sus consciencias, sus estatuto como organismos vivos, sus estatuto de *cosas*, frente a la cosificación que efectúa con ellos el avance de la técnica.

⁷⁸⁹ Benjamin, W.; *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Ed. Taurus, Madrid, 1998.

Pre-cine; ¿ruptura del “binomio”?, la mirada científica vs. el ideal representacional burgués (la “fea” realidad vs. la “bella” idealidad):

Una vez analizadas las causas ideológicas (superestructura) e históricas (estructura), Burch se centrará particularmente en las ideológicas, que encuentran su paradigma en la búsqueda de la ilusión del movimiento figurativo, aunque no específicamente fotográfico. También aquí se verá una relación dialéctica, de oposición e interacción, entre ciencia e ideología. O dicho de otro modo, el binomio imaginario “ciencia e industria” verá alterada su relación. ¿Cómo fue eso posible? Fue por una cuestión estética: la imagen de la realidad que mostraba la ciencia no era la representación de la realidad a la que aspiraba la burguesía.

Este hecho nos indica que ya había algo en la burguesía que “escapaba” a la pureza del imaginario masculino: su tendencia estética a la idealización. Algo resuena ahí del imaginario andrógino, sin embargo, esa “idealización” se conformará con patrones sígnicos, imitativos, codificables, como lo será el MRI; esto es, de nuevo propios del imaginario masculino. Al margen de esto, el imaginario burgués encontrará en el relato clásico su fuga hacia la idealización; casi un siglo más tarde, el imaginario burgués encontrará también su fuga hacia la idealización en el cine de autor, o mejor dicho, en el cine de autor una vez que el cine de autor perdió parte de su carga crítica y subversiva y fue “reubicado” (momento Vishnú de la cultura) en la sociedad.

Sea como fuere, un ejemplo de este enfrentamiento entre ciencia e industria lo vemos en el descubrimiento del taumatropo: pedagogía y mnemotécnica para unos, juguete de moda que abrirá el campo de la ideología frankensteiniana, para otros. Del mismo modo, el fenakistoscopio, nacido con auténtica vocación representacional cinética, al no ser un camino de conocimiento será rechazado por la ciencia, mientras que la industria lo acogerá en vistas de ganancias económicas aún mayores.

En definitiva, en teoría el objetivo de la ideología burguesa era lograr una representación que fuera una imitación perfecta de la vida, pero en la práctica la imagen resultante no encajaba con sus expectativas, esto es (y utilizando el patrón lacaniano, tan adecuado a esta ideología), no era antropomórfica, no resultaba un espejo donde reflejarse y observar la belleza de su estilo de vida. Entonces, la pulsión burguesa de “idealidad”, desencadenó unos pasos industriales por los que los trabajos tecnológicos y “estéticamente antiburgueses” de Muybridge, se convertirían en hermosos reflejos del movimiento “ideal”. Fue así como la fotografía, siendo “*la criada de las ciencias*”, influiría en los pioneros del cinematógrafo, los nuevos constructores de la ilusión, que intentarán devolverle a la fotografía animada la “belleza” arrebatada, la belleza de la pintura, del teatro, de la novela burguesa,...

El documento fotográfico y la “fealdad de la realidad”:

Pero no sólo el espíritu burgués frankensteiniano repudiaba “la fealdad de la realidad”. También Baudelaire, por otros motivos, despreciaba lo “antiestético” de la imagen mecánica frente al “verdadero arte”, aquél que es capaz de representar no la apariencia de la cosa, sino su espíritu.

*“La finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no copiar su apariencia”.*⁷⁹⁰ Aristóteles.

Parece ser que la reproducción mecánica de la realidad resultaba tan problemática para la ideología burguesa de la representación como para la intuición artística.

“La división que Baudelaire establece con vigor entre la fotografía como “simple instrumento de una memoria documental de lo real” y el arte como “pura” creación imaginaria (...), lo que sostiene semejante afirmación es evidentemente una concepción elitista e idealista del arte como finalidad sin fin, libre de toda función social y de todo anclaje en la realidad. Una obra no puede ser para Baudelaire, artística y documental a la vez, puesto que el arte es definido como eso mismo que permite escapar de lo real.

*La aversión de Baudelaire frente a la corriente realista y naturalista y frente a la ideología científicista en auge, guía evidentemente su punto de vista. (...Pero...) lo que Baudelaire estigmatiza ante todo no es tanto el medio en sí mismo, como sus utilizaciones dominantes”.*⁷⁹¹

En resumen, vemos una doble cara del avance tecnológico, que copia la realidad para mostrarla, pero que a la vez destruye su “belleza”. El cine acabará siendo, a través de los M.R.I., la vuelta a la ilusión, al engaño, a la magia, ...la gallina de los huevos de oro. Sin embargo, en las primeras filmaciones que se hicieron, cuando *los trenes y los obreros* invadieron las salas por primera vez, el cine, también aún bajo la idea de copiar la vida, mantuvo unas formas de representar lo real, de mostrar la “verdad”, cercanas a “lo feo”.

“Ahora bien, si la herencia científicista de Muydrige/Marey, tal y como se prolongó en la “Sortie d'Usine” (“salida de los obreros de la fábrica lumière”) y las cintas que se derivan, de cerca o de lejos, de ella; si las formas de representación surgidas de épocas lejanas y aún vivas

⁷⁹⁰Aristóteles; Poética, ed. Alianza, Madrid, 2006.

⁷⁹¹Dubois, P. (1986); op. cit. p. 25.

*para las masas populares servirán para mantener sujeto el primer cine en vías aparentemente poco compatibles con la "presencia naturalista", ésta, sin embargo, tenderá a imponer poco a poco su ley a las imágenes animadas. Durante más de quince años, la resistencia objetiva que las imágenes animadas opondrán a esta "voluntad hegemónica" es la que determinará el carácter movedizo, ambivalente, de toda una cara del cine primitivo, frente a lo que será la estabilidad monovalente del M.R.I."*⁷⁹²

Pero, ¿cómo es posible que el “sueño” frankensteiniano de una cultura “de ciencias” deviniera en un cine que se opondría precisamente a la ideología de esa cultura? Es decir, ¿cómo es posible que una representación de carácter científico como el cine de los Lumière acabara dando lugar a un cine de carácter emotivo? Aventuramos una respuesta: la imagen cinematográfica “despertó” por sí misma su emotividad.

El cine documental; de la realidad científica de Muybridge a la realidad emotiva de Alicia:

Como nos hace ver Heidegger, para la ciencia moderna el mundo es un objeto, y a través de esa imagen, la técnica trata a las cosas y a la realidad como objetos.

“Estamos reflexionando sobre la esencia de la ciencia moderna con la intención de reconocer su fundamento metafísico. ¿Qué concepción de lo ente y qué concepto de la verdad hacen posible que la ciencia se torne investigación?

*El conocimiento, en tanto que investigación, le pide cuentas a lo ente acerca de cómo y hasta qué punto está a disposición de la representación (...) Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen (...) Así pues, si se interpreta el carácter de imagen del mundo como la representabilidad de lo ente, no queda más remedio, para captar plenamente la esencia moderna de la representabilidad, que rastrear a partir de esa palabra y concepto tan desgastados -“representar”- la fuerza originaria de su nombre: poner ante sí y traer hacia sí. Gracias a esto, lo ente llega a la estabilidad como objeto y sólo así recibe el sello del ser. Que el mundo se convierta en imagen es exactamente el mismo proceso por el que el hombre se convierte en subjectum dentro de lo ente.”*⁷⁹³

Muybridge no pretendía hacer arte con sus fotografías, no había en ellas ninguna

⁷⁹²Burch, N. (1999); op. cit., p. 42.

⁷⁹³Heidegger, M. ; “La época de la imagen del mundo (1938)” en “Cuadernos de Bosque” (2001); op. cit., pp. 71-76.

intencionalidad artística. Eran pura objetividad, puro y frío análisis. La técnica que anticipó la ilusión cinematográfica se oponía a las aspiraciones estéticas y comerciales de la burguesía industrial. La contraposición entre materialismo mecanicista e ideología burguesa cada vez se fue haciendo más patente, ¿cómo reproducir la síntesis del movimiento? ¿Como representar lo ente? ¿la representación debe ser realista o esteticista?

La evolución fotográfica propuesta por Muybridge planteó el reto visual de la recreación de la vida. El uso científico de las descomposiciones sincrónicas del movimiento ampliaba la visión “real” del mundo, mientras que su uso comercial impedía la evolución cognitiva del hombre, anclándolo otra vez en el mundo de los sueños. El impulso dominador del imaginario masculino estaba dirigiendo su actividad hacia dos territorios distintos y representativamente antagónicos: la realidad y la fantasía. Uno representa el poder cognitivo, el otro, el poder ilusorio. El primero se situará al margen de la evolución frankensteniana, puesto que percibirá la ilusión de continuidad como un efecto secundario respecto a las potencialidades cognitivas del nuevo invento. La cronofotografía, amparada por el materialismo mecanicista e ideológicamente cercana a la cosificación capitalista del ser humano, será ampliamente desarrollada por Marey. El segundo se interesará por la reproducción del tiempo, por la ilusión del movimiento que generan las fotografías animadas, el MRI conseguirá situar al espectador en el centro de una dimensión imaginaria, y Griffith se convertirá en el padre del lenguaje cinematográfico decididamente industrial y mercantil.

Entonces, ¿hay realmente una ruptura del binomio “ciencia e industria”? No, son visiones cinemáticas distintas de un mismo imaginario. Distintos usos de la imagen, distintos territorios que colonizar, distintas representaciones cinemáticas, pero en el fondo un mismo imaginario, una misma intencionalidad frankensteniana: dominar la naturaleza; en el campo de lo realidad y en el ámbito de la imaginario. No es de extrañar, por lo tanto, las paradojas e interferencias que se sucedieron dentro de ese imaginario:

“Un ejemplo de las contradicciones del primer cine es el hecho de que (Demeny) el hombre que fue ayudante de Marey, este inveterado enemigo de la representación analógica, haya de ser tenido por el primero que, en Europa, le inoculó al cine el "complejo de frankenstein".”⁷⁹⁴

“(Demeny:) cuántas personas serían felices si pudieran volver a ver los rasgos de alguien que ha desaparecido. El futuro reemplazará a la fotografía inmóvil, congelada, por el retrato animado al que se podrá, con una vuelta de rueda, devolver la vida (...) A partir de ahora ya no harán falta analizar más, se hará revivir.”⁷⁹⁵

⁷⁹⁴Ídem, p. 43.

⁷⁹⁵Ídem.

*“No es fruto en absoluto del azar el hecho de que Demeny fuera uno de los primeros en el intento de “dar un alma al cine”: tenía una auténtica vocación ideológica.”*⁷⁹⁶

Al margen de los vaivenes de la pulsión frankesteniana, la mirada científica había abierto una nueva vía de percepción, una vía que en principio nada tenía que ver con la carga mitológica y literaria que introduciría el imaginario burgués en sus incursiones cinematográficas. La mirada de la burguesía industrial estetizó e idealizó la representación, ¿Qué pasó con la mirada científica?

Por caminos y cruces que se nos escapan (y que Burch tampoco acaba de deconstruir), parte de esa mirada fue a desembocar en el cine de realidad, el cine de no ficción; un tipo de cine que nosotros venimos considerando propio del imaginario femenino. ¿Qué ha ocurrido? ¿Tenemos que desechar nuestra teoría por este acontecimiento genealógico?

Siempre defendemos que todo cine tiene algo de los tres imaginarios, el cine documental también. ¿Qué hay de *masculino* en el cine documental? Creemos que se trata de su carácter retórico, expositivo. Bill Nichols nos habla de cómo el documental ha ido mutando históricamente a través de seis modalidades⁷⁹⁷: expositiva, poética, reflexiva, observacional, participativa y performativa. La “modalidad expositiva” es la propia del documental clásico y también es la que caracteriza a los documentales de corte más científico e informativo. Es una modalidad más retórica que estética, cuya función es la de ofrecer al espectador una imagen y un discurso que enfatice la argumentatividad y la objetividad.

Como las imágenes de Muybridge o de Marey, el cine documental pretende mostrarnos la realidad tal cual es, al margen de cánones estéticos. Es el punto objetivo de toda imagen documental. Esa era la pretensión de los Lumière, que el cine fuera un testigo objetivo de la realidad cotidiana. Es conocida la respuesta que le dieron a Méliès cuando se interesó por comprar el nuevo invento:

“el aparato podría ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero no tenía ningún porvenir comercial.”

Para los Lumière la película era un documento objetivo, todavía no era cine documental ¿Cuál fue el salto en el imaginario que hizo de *una curiosidad científica* un cine documental? Nuestra hipótesis es que la pulsión de frankesteniana de dominar la realidad se topó con la belleza

⁷⁹⁶Ídem, p. 44.

⁷⁹⁷Nichols, B.; La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental, ed. Paidós, Barcelona, 1997, p. 65.

propia de la realidad misma. No producen el mismo efecto las frías imágenes de Muybridge y Marey que las imágenes en movimiento, el cine propiamente dicho, de los Lumière. Este efecto en los espectadores hizo que este cine en origen “técnico” se convirtiera en cine “orgánico”, maravillado por la “vida” interna de la propia realidad. La intencionalidad científica se truncó en intencionalidad emotiva. Sólo así el documental llegaría a ser un tipo de cine (*motion & emotion*), sin el componente emotivo, el documental sólo sería científico, como las imágenes de Muybridge y Marey, no sería cine.

¿De dónde sale ese componente emotivo? De la psique del espectador por la visión de la realidad misma. En el cine documental, como en el mundo de la exploradora Alicia, la realidad manda sobre cualquier lógica. La realidad impone su lógica al sentimiento y a las imágenes, mostrándose irreductible. Alicia no impone su lógica (como haría el científico masculino), ni tampoco crea un universo de fantasía (como haría el artista andrógino; el propio Carroll), sólo lo atraviesa y lo observa – aunque al final resulte que estaba observando un sueño –; escucha al loco y al necesitado, se preocupa por los habitantes de ese mundo, les deja ser y los acepta tal y como son.

Gracias al cine documental descubrimos el mundo y la realidad cotidiana acaba pareciéndonos el país de las maravillas. Pero también hace que nos veamos reflejados tal como somos, sin artificios ni idealizaciones. El cine documental despierta así nuestro compromiso emotivo con *las cosas*, hace que rompamos las barreras del “yo” y nos preocupemos por el otro,

*“Uno de los secretos de la vida es que lo que realmente vale la pena es lo que hacemos por lo demás.”*⁷⁹⁸

...por el mundo, por la realidad, por lo que hay de “pueblo” en nosotros. El imaginario masculino no utiliza la palabra “pueblo”, para él sólo existe el “yo”, que acaba siendo la expresión de la máxima objetividad.

“El Estado y Capital no utilizan la palabra “Pueblo”, para ellos sólo existen los individuos o como mucho una masa de individuos (es el ámbito de la repetición) (...) Así, “Pueblo”, en verdad, no tiene ninguna definición (...) no sabemos lo que es, pero sabemos lo que no es (...) El “pueblo” que llevamos dentro, eso que me dice que las cosas no son como parecen, está vivo (...) En lo que yo no soy yo, en lo que yo no sé lo que soy, soy “pueblo”. Somos muchos, todos tenemos algo de “pueblo” (...) ser “pueblo” es ser una rebelión incurable contra la forma de dominio que me está impuesta (...) Lo que es del “pueblo” no es de nadie y es de todos (...) si uno duda de que hay pueblo, que acuda a su propia malformación, a sus propios conflictos.

⁷⁹⁸Carroll, L.; A través del espejo y lo que Alicia encontró allí (1871); ed. Alianza, Madrid, 2011.

*Cuando uno conoce su parte “pueblo”, sabe que todos somos así y saber eso le lleva a comunicarse. Nos comunicamos porque sabemos que el otro se parece a nosotros.”*⁷⁹⁹

Entonces, ¿hay algo “masculino” en el cine documental? Sí, en todo cine hay algo masculino, algo femenino y algo andrógino, todo cine significa, señala y simboliza, todo cine tiene su lógica, su analógica y su translógica. Pero lo que nos interesa determinar, lo que nos importa en esta investigación es la intencionalidad, la consciencia intencional que hay detrás de ese cine y lo mueve, su motor intencional. Lo que hace que el documental sea cine no es lo “masculino” ni lo “andrógino”, sino lo “femenino”.

El cine de Edison y el cine de los Lumière (espectáculo vs. documental):

*“En ese contexto finisecular, el hecho de que la cámara llegar a capturar la huella del mundo introdujo una revolución fundamental porque la gente dejó de ver el espacio exterior a partir del filtro embellecedor que creaba el arte y pudo empezar a observar las cosas tal como eran, sin tener que idealizarlas. La cámara de los operadores Lumière capturado los elementos ridículos que estaban presentes en la moda de la época, documentado los cubos de la vida mundana y mostraba sin tapujos el provincianismo de esa burguesía de la que provenían los propios inventores del cinematógrafo. En este mundo, la tecnología fotográfico/cinematográfica era el reflejo de una modernidad que en el territorio de las artes se preocupaba por la movilidad de la mirada, por la captura de la belleza contingente de un mundo en perpetuo movimiento y en el campo de la técnica, no hacía más que privilegiar la función de la mecánica como paradigma de la tecnología de los nuevos tiempos.”*⁸⁰⁰

Por eso, para Burch, el cine de Edison / Dickson / Ragg-Gammon prefigura en ciertos aspectos lo que iba a ser el naturalismo del M.R.I. Mientras que la imagen de Lumière, por el contrario, sin puesta en escena, sin fondos negros, “no-lineal, no-centraba, inadmisibile a primera vista como totalidad”, pre-figura más bien un cine liberado de los estatutos de la representación, un cine más cercano a la realidad, cuando no directamente documental.

“No se trata ya (o todavía) de la construcción de la realidad propio del naturalismo, sino de una imagen que, sin ser análoga de lo real, tampoco es el resultado de un encuentro de la cine-cámara con una “realidad bruta”. La atracción ejercida por estas películas procede en buena medida de ahí, y me guardaría bien de poner a Edison del lado del “representacionalismo”

⁷⁹⁹García Calvo, A.; *Contra la paz, contra la democracia*, ed. Virus, Barcelona, 1993, p. 71.

⁸⁰⁰ Ángel Quintana. La hibridación de lo real: la huella digital, en Torregrosa Puig, M. (2010); op. cit. p. 16.

burgués (malogrado) y a Lumière del lado de un "presentacionalismo" popular... o cientificista. El placer del propio Lumière, al igual que sus espectadores, de ayer y de hoy, saca de sus películas emana claramente del efecto analógico (como el que produciría una fotografía sobre el mismo tema, o casi), pero según el modelo no-lineal, acéntrico, y que nos sitúa al sujeto-espectador en el centro del espacio imaginario: por esta razón pienso que el placer -y también el conocimiento- que produce es de un orden muy distinto al del futuro placer institucional. Puede demostrarse igualmente que estas películas de Lumière y las prácticas que surgen de ellas están en la raíz de lo que puede señalarse como la ideología documental, todavía muy viva en nuestros días."⁸⁰¹

Hacía falta que entre el Dr. Frankenstein y Baudelaire apareciera Alicia para comprender la atracción ejercida por estas películas y el placer del propio Lumière, pero sobre todo para explicar como el primer cine de los Lumière podía resultar un "presentacionalismo" tan contradictorio como para ser a la vez dos cosas tan opuestas como "popular" y "cientificista". Hacía falta un elemento femenino que explicara *la raíz de lo que puede señalarse como la ideología documental, todavía muy viva en nuestros días.*

Por otra parte, parece que de algún modo el espíritu "masculino-frankensteniano" vino a colonizar la producción cinematográfica estadounidense, mientras que el espíritu de la cultura de las letras devino el signo distintivo, aún hoy, del cine que se producía en el viejo continente. Las primeras filmaciones que se hicieron no fueron las mismas en Europa que en Estados Unidos. En esta diferencia cultural y geográfica se hace más patente el doble origen del cine. Burch nos hace pensar en la siguiente oposición: el cine analógico, directo, documental de los Lumière vs. el cine de "puesta en escena", de ficción, de género, de Edison; o dicho de otro modo, un primer cine primitivo antinaturalista vs. un cine idealizado germen del futuro MRI.

El cine estadounidense, movido intencionalmente por el imaginario "masculino-patriarcal", fue concebido por esa cultura como una máquina de hacer dinero y de dominar la "mujer-naturaleza". También como una muestra de poder, de control y de superioridad: de cine como espectáculo. Por otro lado, el cine europeo se presenta bien distinto. Concebido en sus orígenes por un imaginario femenino, pero pronto, con Méliès y las vanguardias, por un imaginario andrógino, este cine no pretendía dominar a la "mujer-naturaleza", sino presentarla tal y como es, con sus "defectos" y su "belleza", fue concebido como una reflexión sobre la vida en sí misma. Sin embargo, los cruces entre imaginación y economía harían variar enormemente estos orígenes del cine.

801 Burch, N. (1999); op. cit., p. 51.

Cruce entre lo económico y lo simbólico en la evolución del cine:

“En cierto sentido, el cine siempre ha sido moderno: una "bandera de lucha en contra del viejo mundo". Hijo del siglo XX, es a la vez la cabeza de playa de la tecnología industrial de las comunicaciones y el heredero de una presión particular del romanticismo en el arte del pensamiento. Esto lo ha convertido en una potente combinación: como medio "de masas", el cine representa la nueva edad de la Máquina, con toda su creencia en el progreso y la eficiencia en la manufactura; y como cultura popular, tocar el humor, la energía, el ritmo y la vitalidad del entretenimiento de "clase baja", desde el círculo cómic, pasando por todas las formas del teatro callejero y la música de Tim Pan Alley. Por sobre todo, el cine vino a llenar el sueño operático de Wagner de la Gesemtkunstwerk u "obra de arte total": se engulló a toda forma de arte anterior y las mezclo en un continente super-expresivo, psicológica y plásticamente.”⁸⁰²

A pesar de que la cultura anglosajona concibiera el cine como un producto industrial y la cultura europea como una obra artística, ambas tienen en común una cosa: hacer del cine un fenómeno de masas. Pronto el cine tuvo que ser algo que aglutinara, no sólo las formas plásticas y expresivas de las otras artes, sino los bolsillos de todos las clases sociales.

Sin embargo, también las evidencias culturales eran aquí patentes, y los cineastas tuvieron que amoldar sus narrativas y sus temáticas a los gustos de su cultura y de sus clases.

“Podemos imaginarnos sin problemas el contraste con el público popular parisino, burlón y parlanchín. Efectivamente todo indica que el cine inglés, tomando el relevo de la recreación racional, sigue el movimiento general de la sociedad británica que se dirige progresivamente hacia una especie de co-existencia pacífica entre las clases antagonistas (...) El paralelismo con estados unidos (...), es evidente, pero las diferencias son fundamentales, ligadas como están a las que separaban, ya en esta época, a dos grandes países capitalistas, uno en decadencia, dependiendo cada vez más de su imperio colonial, el otro, escapado de esta empresa imperial desde un siglo atrás y que ahora alcanzaba su auténtico impulso.”⁸⁰³

De nuevo la cultura europea vs. la cultura anglosajona. Pese a sus diferencias, la cultura británica y la estadounidense comparten en esencia un mismo imaginario. Por ello, no es de

802 Martin, A.; ¿Qué es el cine moderno? (2008); op. cit. p. 17.

803Ídem, p. 120.

extrañar que en el reino unido sucediera un fenómeno paralelo al que sucedía en el mundo anglosajón del otro lado del atlántico: el cine con espíritu científico fue perdiendo terreno frente al film-espectáculo para las masas.

Otro fenómeno que muestra las diferencias culturales, es el hecho de que el cine americano tuviera que importar el modelo europeo, sobre todo respecto a lo temático, para ganarse el bolsillo del público inmigrante.

*“Adolph Zukor, fundador y primer director general de la Paramount: “ el año 1907 redujo a la nada nuestras esperanzas. El público habitual estaba saturado de escenas de persecuciones. Nadie, por lo demás, tenía dinero” (...) Se trata de importar de Europa la Passion Pathé, con tres años de antigüedad y de partir a la conquista de un nuevo mercado.”*⁸⁰⁴

Estas mutaciones nos llevan a reflexionar sobre los cruces entre lo económico y lo simbólico y los cambios que paulatinamente sufrirá el cinematógrafo. ¿A qué se deben? ¿Su causa es económica o simbólica? En estas mutaciones influirán la búsqueda de un nuevo público, la expansión económica del cine, los cambios de contenido y los profundos cambios que tendrán lugar en el modo de representación: las transformaciones en el formato, que las películas sean más largas y los relatos más articulados, las modificaciones en la planificación (planos cortos, centrados,...) y en el montaje (paso de la frontalidad al "campo-contracampo").

La crítica también se tornará ideológica y apoyará estos cambios. Tenemos que pensar que se está confeccionando una auténtica pragmática del M.R.I, que la propia crítica cinematográfica de la época, a pesar de encontrarse sorprendida ante los nuevos caminos que estaba tomando el cine, se encargaba de avivar, pues también estaban deseosos de que las películas se adaptaran a la ideología y al imaginario de su cultura. Por ello, daban consejos sobre cómo hacerlo:

*"Estos críticos tenían, así, una visión clara de la necesidad que había de conformar "las vistas compuestas" a ciertas normas de representación que para estos hombres cultivados constituían una segunda naturaleza: respeto de la linealidad temporal, una rigurosa lógica de causa-efecto, la necesaria presencia-ausencia del espacio diegético.”*⁸⁰⁵

Los cambios que sufrió el primer cine hasta constituirse como lenguaje o M.R.I., Se deben tanto a factores económicos (de la producción) como simbólicos (del contenido). En cuanto a los aspectos simbólicos estaba proyección de una ideología burguesa naturalista, es decir, la

804Burch, N. (1999); op. Cit., pp. 135-136.

805Burch, N.; El tragaluz del infinito, op. Cit., p. 146.

preparación de una forma imagen cinematográfica adaptada a las exigencias y un gusto o de la mentalidad burguesa. En sus inicios del cine era visto como un arte para la plebe, para las masas, y sólo adaptando tanto su forma como su contenido, tanto su mirada como su ideología admirada ideología burguesa, pudo empezar a hacerse un hueco entre las artes "nobles".

En cuanto los aspectos económicos, los cambios vinieron propiciados por el modelo de negocio. Como indica Charle Musser, en una línea materialista que va más allá de Burch,

*“La instancia tecno-económica domina sobre cualquier otra: no es la voluntad de sustituir a un público popular lo que determinó el cambio de "lenguaje", sino la pura lógica económica del paso del estadio artesanal al estadio industrial en el interior del propio cine.”*⁸⁰⁶

Sin embargo, como señala Burch, si el cine quería ser realmente rentable, si quería llegar a ser gran negocio que parecía que iba llegar a ser, debía llegar al mayor número de gente posible, y recoger en su seno, no todas las ideologías, sino una ideología para todos:

*“Dado que nos enfrentamos a un producto en el que la ideología viene a ser su propia sustancia (ante todo el público compra sensaciones, emoción, experiencias, algo ideal), la "última instancia económica" me parece difícil de aplicar a una coyuntura tan sobredeterminada como ésta. Y, ¿cómo subestimar la importancia en estados unidos, para la consolidación del sistema socio-económico, de la obliteración aparente de las distinciones de clase y el establecimiento de todas las instancias de consenso posibles?”*⁸⁰⁷

Fuere lo económico o lo simbólico, la praxis cinematográfica se dirigía rápidamente a la culminación del proyecto "imitativo" del mundo y naturalista de la mirada. Los cineastas medirían sus innovaciones con los gustos de la cultura burguesa, pues la pretensión era dirigirse a su clase; fuere por ampliar la recaudación y hacer dinero, fuere por construir, en la dimensión de las imágenes, un mismo idioma, un mismo lenguaje.

Frente a este nuevo lenguaje, aún subsistían trabajos que hablaban un lenguaje más primitivo, y por qué no decirlo, más cercano las clases bajas. Lenguaje que en su práctica recobraba las formas del teatro popular, y no las del teatro burgués. Este primer lenguaje, popular y "carnavalesco", fue quedando poco a poco apartado de los circuitos comerciales, pues la maquinaria burguesa propagaba su propio lenguaje, y con él su sistema económico por todo el mundo. Sea

⁸⁰⁶Ídem, p. 143.

⁸⁰⁷Ídem.

como fuere, en ambos casos, en ambas culturas, en ambas praxis, en ambos lenguajes, el actor, el que hablaba, el que explotaba los medios de producción era el mismo: un burgués.

Cultura “de ciencias” vs. Cultura “de imágenes”:

Las imágenes tienen motivos para rebelarse. El giro imaginario, como el lingüístico, tiene su aspecto “identitario” (una imagen de “continuum”), en el lenguaje/ en las imágenes está la verdad; como su aspecto “diferenciador” (una imagen de “discontinuum”), el lenguaje/ las imágenes no dice la verdad. Si hemos pasado de un “giro lingüístico” a un “giro imaginario”, ¿quiere eso decir que de algún modo las imágenes están tomando el papel subversivo que hasta hoy estaban manteniendo “las letras”? ¿Hemos pasado realmente a una cultura “de imágenes” o a una cultura donde las imágenes deben ocupar el papel subversivo que en la cultura pasada tuvieron las letras? ¿Supone la imagen, por su doble naturaleza, técnica y simbólica, un marco favorable para el cruce entre ambos paradigmas, o es otro espacio tiranizado por el imaginario científico-masculino-identitario?

El cine... un medio por el cual abrimos nuestra percepción oponiendo el menor grado de resistencia. La realidad aumentada por la pantalla, elevada a “n”, como una exteriorización de la conciencia y una suplantación del mundo; la aceptación de esa dualidad, de nuevo, otra síntesis dialéctica. Y el audiovisual como resultado de esa expresión, como vehículo de las estructuras sociales, reproductor permanente de constructos simbólicos; esto es, transmisor de cultura: conductor de la ideología dominante y de la dominada; un escenario de película donde observar las subculturas que lo animan. Aún a riesgo de parecer “metafísicos”, la cultura vista desde el cine como un bucle autoconsciente que se genera a sí mismo, el audiovisual como una pantalla donde se muestran las contradicciones sociales que lo generan.

¿Qué es el cine? Vuelve a aparecer la unidad-pregunta-respuesta ficticia, fantasmagórica; con la pretensión de encapsular en una fórmula un conjunto realmente heterogéneo. Mas, el sistema de producción, tal y como es masivamente conocido, hace de “el cine” una totalidad concreta, incapaz de integrar los flujos de imagen que actualmente lo generan. Rodajes amateurs, cámaras domésticas, móviles, tablets, internet,... vienen a incrementar el discurso eterno de lo fílmico. ¿No son acaso cine? Hoy el cine aparece en cualquier rincón, cultura o clase social; unas veces mimetizando los patrones conocidos de representación, otras improvisando un registro de lo cotidiano. En ambos casos, transformando la experiencia en imagen audiovisual, sea en forma lúdica o autogenerativa de conocimiento. Es la cultura del cine, de las epopeyas majestuosas a la miseria callejera, de la sátira burlesca a los estetas de la contemplación. Una pieza, quizá la más

grande, de la gran cultura global.

El cine, como cultura, también se define según sus expresiones materiales: las películas, las secuencias de imágenes – ya duren 90 minutos o 15 segundos. Asimismo, están vinculadas a tres aspectos combinables según su predominancia: 1) discursos narrativos que generan, y son generados por, formas de conciencia, 2) receptividad social que difunde normas de comportamiento y 3) representatividades icónicas que elevan la realidad mundana, por el mero hecho de ser copia, a categoría de imagen simbólica.

Mas sabemos que toda cultura es, además de origen, expresión de la conciencia social; que el cine, ese bucle autoconsciente por el que discurren en alternancia magnética códigos, mentalidades, normas e ideologías no es neutral e inocuo, sino producido por una figura de enunciación que se expresa a través de éste, esto es, por 4) agentes técnico-económicos de producción; capaces de poner en marcha la estructura material que dará lugar a la construcción de la superestructura simbólica. La cultura como mezcla de dinero e imaginación.

Los agentes hegemónicos siempre han visto en el arte un modo de hacer circular su discurso. El arte del poder es, y será siempre, por la necesidad de mantener el “statu quo”, el arte de la uniformidad, de las normas establecidas, de los saberes aceptados, de los universos simbólicos permitidos, el arte del consenso y la resolución. Por este camino, la clase dominante encuentra en el cine comercial y de entretenimiento la forma más adecuada y efectiva de hacer llegar su enunciado a la masa social. Su hegemonía mediática lo ha convertido, desde los orígenes del cine, en el medio más popular; la conciencia que lo empuña se ha propagado como un virus, sus valores (estéticos, ideológicos, morales) se reproducen tanto en el espacio como en el tiempo. Es el cine de la clase dominante para todo tipo de clases.

“En todas partes se plantea la misma pregunta, que desde hace dos siglos avergüenza al mundo entero: ¿cómo hacer trabajar a los pobres allí donde se ha desvanecido toda ilusión y ha desaparecido toda fuerza?”

“1. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación.”

“3. El espectáculo se presenta como la sociedad misma y, a la vez, como una parte de la sociedad y como un instrumento de unificación (...).”

“4. El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes.”

“7. La separación forma parte, en cuanto tal, de la unidad del mundo, de la praxis social global escindida en realidad e imagen (...).”

“12. El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que esto: “lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece (...).”

“21. Cuando la necesidad es soñada, el sueño se hace necesario. El espectáculo es el mal sueño de la sociedad moderna encadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir. El espectáculo vela ese sueño.”⁸⁰⁸

Es decir, el poder divide el mundo en dos: realidad e imagen, obreros y amos, mentira y verdad; pero aporta una solución que las reunifica, el espectáculo. Cuando el poder alcanza cuotas tan absolutas llega a identificar el espectáculo, y por ende así mismo, con la propia cultura. Pero la realidad siempre es captada según los ojos del que la mira; al margen de la fanfarria y la ceremonia, otra manera de copiar la realidad entra en escena. Frente la cultura dominante, la contracultura de los dominados: el disenso, el pensamiento crítico, la experimentación, la aventura; el cine de la clase dominada. Un cine diferente, intelectual, alternativo, más cercano, más verídico, más real, más humano. Si el cine “técnico-económico” aliena y representa la uniformidad, el cine “estético-humanista” libera y construye el conflicto. Mientras uno muestra el mundo como imagen – pues al poder le interesa tan poco el mundo que lo deja reducido a imagen –, el otro presenta una imagen del mundo, *“no una imagen justa, sino justamente una imagen”*.

⁸⁰⁸Debord, G.; *La Sociedad del Espectáculo* (1967 / 2003); op. cit. pp. 36-44.

C) Lo real social y lo real imaginado:

- 1) Tiempo histórico y tiempo imaginario.
- 2) Ciclos cósmicos, ciclos simbólicos, ciclos culturales.
- 3) 3 x 4, una imagen de la cultura y de la psique (ejes de coordenadas y puntos de eclosión).
- 4) Imaginario y subversión (el motor de la historia).
- 5) El relato sobre lo fílmico (colonización, subversión e integración).

1) Tiempo histórico y tiempo imaginario:

“Aún hoy recordamos la genial película "La llegada del tren", presentada ya el siglo pasado y con la que comenzó todo. La tan conocida película de Auguste Lumière se rodó sólo porque en aquel entonces se había descubierto la cámara de cine, la película y el proyector (...) En aquel momento nació el arte cinematográfico (...) Había surgido un nuevo principio estético (...) El hombre, por primera vez en la historia del arte y de la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea, volver a él) todas las veces que quisiera. Con ello el hombre consiguió una matriz del tiempo real.

(...) ¿De qué forma fija el cine el tiempo? (...) La idea fundamental del cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos (...) Tiene algo que ver con la necesidad del hombre de apropiarse del mundo (...) ¿Y en qué reside la naturaleza de un arte fílmico propio de un autor? En cierto sentido, se podría decir que es el esculpir el tiempo (...) La imagen cinematográfica es, pues, en esencia, la observación derechos de la vida, situados en el tiempo, organizado según las formas de la propia vida y según las leyes del tiempo de ésta.”⁸⁰⁹

¿Quiere esto decir que el artista-andrógino-trinitario conoce las leyes del tiempo? ¿Cuáles son las leyes del tiempo y de la historia? ¿Es una o varias? ¿Reside esa ley en la realidad fáctica o es una creación de lo imaginario?

La imagen cinematográfica “vive” en el tiempo y el tiempo vive en ella, en cada una de las tomas. De esa forma, todo objeto que aparezca en la película, al tener vida, al tener tiempo, no será objeto, sino cosa. Según Tarkovski, la imagen cinematográfica debe ir unidad a su flujo temporal, una especie de isomorfismo entre tiempo real y tiempo narrativo, entre tiempo histórico y tiempo imaginario.

“Como las novelas, las películas avanzan temporalmente; la duración temporal de una historia va de los pocos minutos mostrados en los primeros cortos de Lumière a las varias horas (y milenios simbólicos) de películas como "Intolerancia" (1916) y "2001: una odisea en el espacio" (1968). El cine transmite el " tiempo de calendario" (...), un sentido del tiempo y de su paso. (...) Las películas arreglan acontecimientos y acciones en una narrativa temporal que se mueve hacia una conclusión, dando forma de este modo a la forma de pensar el tiempo histórico (...) Los modelos narrativos en el cine no son simplemente microcosmos que refleja los procesos históricos; son también coordenadas de experiencias a través de las cuales la historia puede ser escrita (...) Como las novelas, el cine puede transmitir lo que Mijail Bajtín llama "cronotopos", tiempo que se materializa en el espacio, que media entre lo histórico y lo

⁸⁰⁹Tarkovski, A.; Esculpir en el Tiempo (1984), ed. Rialp, Madrid, 2000, pp. 82-89.

*discursivo, dando entornos ficticios donde se hacen visibles los entramados de poder históricamente específicos. Tanto en el cine como en la novela, " el tiempo se espesa, se hace carne", mientras " el espacio se carga y responde a los movimientos de tiempo, argumento e historia". En este proceso no hay nada intrínsecamente siniestro, este todo hasta qué punto o se despliega de manera asimétrica, para ventaja de algunos imaginarios (...) en detrimento de otros.(...) Si el cine heredó en parte la función de la novela, también la transformó. Mientras la literatura se termina dentro de un espacio léxico virtual, el cronotopo cinematográfico es literal, se plasma de manera concreta en la pantalla y se despliega en un tiempo de 24 fotogramas por segundo. En este sentido, el cine puede movilizar el deseo de manera más eficiente para que responda a los conceptos nacionalizados e imperializados de tiempo, argumento o de historia...*⁸¹⁰

Antes de pasar a distinguir entre el tiempo de lo imaginario y el tiempo según la historia, vamos a hacer una breve mención a las definiciones de “Historia” que dan Foucault y Castoriadis; a pesar de su distancia, dos pensadores bastante afines.

La conclusión es que en lo inconsciente se halla el fundamento narrativo de todo relato, de todo discurso, de todo pensamiento; y lo imaginario resulta ser la condición de posibilidad de la historia y de la evolución de su relato.

Así, lo imaginario es la condición de posibilidad temporal-espiritual de la historia, y la historia la condición de posibilidad espacial-corporal de lo imaginario.

La posibilidad de la(s) historia(s) según Foucault:

Según Foucault, la historia viene a hacer a la vida las funciones que la fotografía o el cine tienen para las imágenes: nos hace recuperar la memoria. La historia, siguiendo el cuadrilátero antropológico, es colocada dentro de las ciencias humanas en la primera esquina, en el lugar que en la filosofía clásica ocupa la “metafísica”, y en las ciencias Post-humanas (la filosofía post-moderna) “el psicoanálisis”. Visto así, la historia vendría a ser como una “metafísica empírica”. Pero, “¿cuál es el signo de su positividad? ¿Tiene un lugar dentro de las ciencias humanas?

“La primera y como la madre de todas las ciencias del hombre, si bien es quizá tan vieja como la memoria humana (...)La Historia ha existido mucho antes de la constitución de las ciencias humanas; desde el fondo de la época griega, ha ejercido un cierto número de funciones mayores en la cultura occidental: memoria, mito, transmisión de la Palabra y del Ejemplo, vehículo de la tradición, conciencia crítica del presente, desciframiento del destino de la

810 Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. pp. 118-119.

Para la episteme clásica, donde el signo se identificaba con la realidad, existía una única historia, un único relato. Con la modernidad y el cuestionamiento de la representación, el relato se escinde, habrá dos historias: la de la naturaleza y la de la humanidad. Todo lo humano tiene su historia y sus propios ciclos (las lenguas, el trabajo, el arte, la economía,...); los productos culturales se vuelven historia. Aparecen las ciencias de la historia, que quieren encontrar en ellos un sentido, una ley histórica. Sin embargo, en la modernidad, con la escisión de la “Historia” en las “historias”, aparece una nueva pregunta, ¿quién escribe la historia?

El pensamiento burgués fue quién inició el estudio de la historia, lo hizo para relatar su propia escisión, su autonomía respecto al vulgo y a la nobleza. De allí, la voluntad histórica se extendió por doquier. Aparecieron las historias de los seres vivos y los objetos, pero la humanidad había perdido la suya. En la modernidad aparece una idea del “hombre”, pero sin historia. ¿Cómo recobrar su historia? La fotografía y más tarde el cine fueron esos movimientos simbólico-técnicos por recobrar esa historicidad perdida.

El “hombre” moderno se sitúa fuera de la historia, construye su historicidad a través de la suma de “cosas” que no es él. Pero descubre que él es el motor de la historia. El hombre histórico es el hombre vivo; que habla, comercia, produce,... El “hombre” moderno descubre que su historia sólo se da en la praxis. Así, tenemos la historicidad de las cosas y el hombre como historicidad (que fundamenta todas las demás historias). En cualquier caso, el “hombre” moderno está obsesionado por historizarlo todo.

¿Cómo se ha escrito la historia de la Historia? En la episteme “antigua”⁸¹²: la crónica de los acontecimientos. En la episteme clásica: preocupación por hallar “leyes generales y constantes” de la Historia. En la episteme moderna: relato de la historia desde la misma historicidad fáctica y productiva del “hombre”.

Es decir, desde la óptica moderna la historia depende, para constituirse, de la psicología, de la sociología o de las ciencias del lenguaje. La historia es el fundamento que constituye la psicología, la sociología o las ciencias del lenguaje; y si cambia la historia, cambian éstas. Así, cuando un historiador enfatiza uno de los dos caminos, minoriza el otro. En cualquier caso, Lo quieran o no, lo admitan o no, las CC Humanas no pueden eludir moverse en la historia.

Ahora bien, ¿es realmente la historia un saber empírico? ¿es ese su ámbito de legitimidad? Según Foucault la cuestión no está clara. En el pensamiento moderno, el historicismo y la analítica de la finitud se enfrentan uno a otra. El historicismo (encontrar una ley en la historia) pone en jaque

811Foucault, M. (1966/ 1968); op. cit. p. 356.

812Recordad que esta designación es nuestra, Foucault no utiliza el término “episteme antigua”.

el proyecto positivo que “tienen” las CC Humanas para con la Historia e implica siempre una cierta filosofía (hermenéutica, fenomenología,...). ¿Qué propone Foucault? Su intención es conservar las virtudes del historicismo, pero “corregir” sus “errores” a través de la genealogía.

“Por ello, el análisis de la finitud no cesa de reivindicar contra el historicismo la parte que éste descuidó: su proyecto es hacer surgir, en el fundamento de todas las positivities y antes de ellas, la finitud que las hace posibles; allí donde el historicismo buscó la posibilidad y la justificación de las relaciones concretas entre totalidades limitadas, cuyo modo de ser era dado de antemano por la vida o las formas sociales o las significaciones del lenguaje, la analítica de la finitud quiere interrogar esta relación del ser humano con el ser que al designar su finitud hace posibles las positivities en su modo concreto de ser.”⁸¹³

Es decir, contrapone el historicismo, como “filosofía ingénuo”, a analítica de la finitud, como filosofía post-empírica, cuyo objetivo es reconstruir las condiciones de posibilidad en que la historia, un ciclo histórico y su mutación fue posible.

Castoriadis, lo imaginario como condición de la historia, la historia como condición de lo imaginario (praxis social):

En otras palabras, el tiempo como condición de la historia, el espacio como condición de lo imaginario. Se trata de un cruce entre dos series heterogéneas que logran expresarse, no en un simulacro (o no ser que entendamos la vida como un sueño), sino en una praxis social.

Para Castoriadis, la historia es la “dimensión de las acciones humanas”⁸¹⁴. Su propuesta es un híbrido dialéctico entre la lógica hegeliana y el materialismo marxista en el que el “Ser” es el auténtico actor en su propio devenir. ¿Pero de qué “Ser” y de qué “devenir” se trata?

Castoriadis concibe la praxis humana como creación y libertad, por lo tanto, la historia es vista como una creación-construcción social de las sociedades humanas carente de determinación; no existe como en Marx y en Hegel, un “fin de la historia” (es la unidad absurda del “Ser”, antiracional). De algún modo, Castoriadis sigue aquella afirmación junguiana según la cuál,

Jung: “Nada hay en la realidad que no haya pasado antes por la fantasía”.

De este modo, la dialéctica no es determinista, sino creativa, siempre abierta a múltiples

813Foucault, M. (1966/ 1968); op. cit.

814Castoriadis, *Histoire et création* (2009), citado en Baeza, M.A. (2011); op. cit.

variedades. Pero, matizando a Jung, le recordaría que la fantasía sólo se alimenta de la realidad, de la realidad social.

Castoriadis: “La posibilidad se constituye al mismo tiempo que la realidad”.⁸¹⁵

Por lo tanto, el devenir no es determinista ni teleológico (el teleologismo aristotélico se ha impuesto en la escatología cristiana, frente al tiempo cíclico arcaico que aún conservaba Platón⁸¹⁶), sino que está abierto en puro ciclo. Y el “Ser” (si bien no es “la diferencia” se le parece bastante), no es el “Ser” identitario del pensamiento tradicional, no es algo unitario, sino algo dotado de prodigiosas capacidades psíquicas e imaginativas, un “hacedor” de la historia, un motor de la praxis. Es ese caos creativo intrínseco a la naturaleza de todo ser vivo, pura potencia de libertad. Las características de este “Ser” son: ser indeterminado, ser llave de liberación, ser capacidad autoemancipativa, ser potencia creativa de creación simbólica, artística, epistemológica, moral, política,... Tanto a nivel individual como social.

“El reconocimiento de tal indeterminación esencial crea dificultades insuperables para la lógica-ontología identitaria, debido a que no sólo implica el cuestionamiento del esquema de la sucesión necesaria de los acontecimientos ‘en’ el tiempo (causalidad), sino del grupo de determinaciones lógico-ontológicas centrales (categorías) como cerrado, seguro, suficiente, para no hablar de la imposibilidad de una ‘deducción’ cualquiera de las categorías”⁸¹⁷

Los pueblos instituyen esas capacidades en términos sociales; crean la cultura, la ciencia, proyectos políticos, ...La potencia imaginaria deviene praxis social, pues praxis en tanto esencia transformadora del ser humano (Marx) es también la manifestación creativa de su imaginario.

Distinción entre tiempo identitario y tiempo imaginario⁸¹⁸:

¿Qué lleva a Castoriadis a hacer esta distinción? La propia naturaleza del “Ser” tal y como la hemos descrito. El “Ser” se manifiesta empíricamente en una praxis social que dota a las sociedades de una naturaleza polidimensional. El tiempo identitario, el tiempo tal y como lo venimos

⁸¹⁵Ídem.

⁸¹⁶Clasicismo teleológico aristotélico vs. antigüedad cíclica platónica; “La idea de linealidad es herencia de la concepción aristotélica del movimiento de los cuerpos, en donde son reconocibles en aquél un antes y un después. Al concebir Aristóteles un final de un movimiento, por ende al sugerir con ello un término del tiempo, tal concepción fue recogida por el cristianismo y plasmada en la idea apocalíptica de fin de los tiempos.” Citado en Baeza, M.A. (2011); op. cit.

⁸¹⁷C. Castoriadis, La institución Imaginaria de la Sociedad 2007:320, citado en Baeza, M.A. (2011); op. cit.

⁸¹⁸Castoriadis C.; IIS Vol.2, 78, 2007; citado en Baeza, M.A. (2011); op. cit.

entendiendo desde el teleologismo aristotélico, es en verdad un efecto impredecible de la praxis social. Así, la historia es un proceso abierto por definición. El tiempo, la historia, es secundario. Sin la indeterminación del ser la historia sería imposible; sería un guión predefinido. El tiempo no existe sin la praxis humana. Por lo tanto,

- Tiempo identitario: es el tiempo convertido, definido como, historia (implica una teleología, una causalidad)
- Tiempo imaginario: es el tiempo convertido, definido como, praxis; esto es, como la manifestación de lo imaginario o la imaginación radical (el tiempo como construcción histórica, en tanto que tiempo socialmente construido).

El tiempo para Castoriadis (como también lo era para Kant) es a priori, una variable vacía, que requiere ser “rellenado”, “materializado”, por referencias socialmente instaladas.

Por otro lado, preferimos la distinción “histórico-imaginario” a “identitario-imaginario”, porque entendemos que el tiempo identitario es el tiempo “visto” desde la óptica del imaginario masculino / hemisferio analítico; y así, liberamos el vocablo “histórico” para referirnos a él como opuesto a lo imaginario y como espacio de su posibilidad, como espacio y lugar de la materialización y de las mutaciones culturales. También creemos que así queda enriquecida cualitativamente la propuesta de castoriadis. Hecha esta aclaración, veámos su propuesta.

El tiempo identitario:

“El tiempo instituido como identitario es el tiempo como tiempo de referencia o tiemporeferencia, es el tiempo relativo a la medida, que lleva consigo su segmentación en partes "idénticas" o "congruentes" de modo ideal, es el tiempo del calendario con sus divisiones "numéricas", en su mayor parte apoyadas en los fenómenos periódicos del estrato natural (día, mes lunar, estaciones, años) luego refinados en función de una elaboración lógicocientífica, pero siempre en referencia a fenómenos espaciales (...)

“Esta dimensión temporal identitaria comporta: un doble horizonte articulado en torno al esquematismo antes/después, irreversibilidad, escasez de tiempo, movimiento y medida del tiempo”⁸¹⁹

¿Connotaciones políticas? Un imaginario dominado por lo cuantitativo; mecanicismo, determinación, teleología y fin de la historia. Individuos a merced de la voluntad heterónoma.

819 N. Luhmann, Soziale Systeme, Frankfurt/M, 1984, 253-4; citado en Baeza, M.A. (2011); op. cit.

El tiempo imaginario:

“El tiempo instituido como imaginario es el tiempo de la significación, el tiempo significativo, el tiempo cualitativo⁸²⁰, indeterminado, recurrente, revocable que alberga el sentido de las causas y consecuencias no-intencionales de la acción racional, lo que el tiempo "incuba" o "prepara", aquello de lo que "está preñado": tiempo de exilio para los judíos de la Diáspora, tiempo de la prueba y la esperanza para los cristianos, tiempo de "progreso" e "incertidumbre" para los occidentales de hoy.”⁸²⁰

¿Connotaciones políticas? Un imaginario creador de cualidades; analogísmo, libertad, contingencia y apertura de la historia. Sociedad responsable de su voluntad autónoma.

Las tres nociones de “tiempo” del tiempo imaginario:⁸²¹

Basándono en los 3 imaginarios (los 3 “cerebros”), proponemos que al tiempo imaginario le correspondan también tres tiempos: 1) el tiempo identitario del imaginario “masculino-paterno” (periodización; causalidad: pasado (causa) → futuro (efecto); el poder domina el tiempo); 2) el tiempo sincrónico del imaginario “femenino-materno” (sincronicidad: presente (pasado ↔ futuro); el tiempo físico, del contacto con la materia, del ahora; fuera del tiempo (recordad que toda vivencia está fuera del tiempo, es atemporal⁸²², y fuera también de todo pensamiento lógico o científico (la vivencia pertenece al orden del saber; es decir, del obrar, de la praxis); y 3) el tiempo del imaginario “andrógino-trinitario” o filial (aporta el sentido de la periodización, tiempo cíclico, teleosincrónico: 1 → 2 → 3 → 1 → etc.; o como diría Deleuze-Peirce: y, y, y, y, ... Una sucesión conjuntiva “ad infinitum”).

“El tiempo imaginario es el tiempo donde se colocan los límites del tiempo y los periodos del tiempo. Tanto la idea de un origen y de un fin del tiempo, como la idea de la ausencia de tal origen y de tal fin no tienen ningún contenido, ni ningún sentido natural, lógico, científico, ni tampoco filosófico. Este tiempo "en" el cual la sociedad vive, o bien debe estar suspendido entre un comienzo o un fin, o bien debe ser "infinito". Tanto en un caso como en el otro, la posición es necesaria y puramente imaginaria, desprovista de todo apoyo natural o lógico.”⁸²³

820 C. Castoriadis, IIS Vol.2, 80, 2007; opus cit, 80; H. Corbin, mitólogo francés perteneciente a la escuela de Eranos ha puesto de manifiesto de forma destacada la emergencia de este tiempo cualitativo, H. Corbin, "The Time of Eranos" en J. Campbell, (edit.), Man and Time: Papers from the Eranos Yearbook, Princeton, NJ, 1957, Vol.3, XIII-XX; ver también G. Durand, De la mitocrítica al mitoanálisis, Barcelona, 1993, 310. Citado en Baeza, M.A. (2011); op. cit.

821 Recordamos que en la 1ª parte, cuando analizamos la consciencia, describimos tres tipos o perspectivas del tiempo, cada uno correspondiente a un imaginario: el femenino es el tiempo sincrónico, el masculino el teleológico-lineal, y el andrógino o trinitario, el cíclico.

822 Hay que distinguir entre: atemporal (fuera del tiempo) e intempestivo (aplicable a cualquier tiempo).

823 G. van der Leeuw, "Urzeit und Endezeit" en Eranos Jahrbuch, 1949, Vol.XVII, 11-51; Beriaín, J. (2003); op. cit.

El tiempo identitario y el tiempo imaginario se necesitan mutuamente:

“El tiempo identitario mantiene con el tiempo imaginario una relación de inherencia recíproca o de implicación circular que existe siempre entre las dos dimensiones de toda institución social: la dimensión conjuntistaidentitaria y la dimensión de la significación.”⁸²⁴

En Castoriadis aparece otra vez la cruz como estrategia del pensamiento simbólico. De nuevo nos encontramos con “el eje de coordenadas” (materia + psique), el cruce y la síntesis disyuntiva (los puntos de eclosión, los productos (“actos + simbólicos”); una dimensión circular que la praxis social abre y transforma en cíclica.

“El tiempo identitario sólo es tiempo porque se refiere al tiempo imaginario que le confiere su significación de "tiempo", que le estructura⁸²⁵, como "tiempo", y el tiempo imaginario sería indefinible, ilocalizable, inaprensible, no sería nada, al margen del tiempo identitario (...) Las articulaciones del tiempo imaginario "duplican o engrosan" las referencias numéricas del tiempo del calendario.

Como ocurre con Deleuze, estallan las significaciones, la praxis social se traduce en multiplicidades. Para lo imaginario, la vida sigue otros ciclos, otros ritmos, que nada tienen que ver con el discurso a posteriori que hace con la historia el hemisferio analítico. Todo lo que acontece en la realidad es producido bajo los patrones de los ciclos imaginarios, que nosotros hemos definido según el esquema junguiano, como “conservación, posesión y liberación”, “el ciclo de la vida”.

"Lo que ocurre no es mero acontecimiento repetido, sino manifestación esencial del orden del mundo, tal como es instituido por la sociedad en cuestión, de las fuerzas que lo animan, de los momentos privilegiados de la actividad social, ya sean en relación con el trabajo, los ritos, las fiestas o la política. Este es el caso... en lo concerniente a los momentos cardinales del ciclo diario (amanecer, crepúsculo, mediodía, media noche) a las estaciones y a menudo incluso a los años... Es superfluo recordar que para ninguna sociedad, antes de la época contemporánea, el comienzo de la primavera o el comienzo del verano no han sido nunca meros hitos estacionales en el desarrollo del año, ni siquiera señales funcionales para el comienzo de tal o cual actividad "productiva", sino que ha estado siempre entretejidos con un complejo de

824 Baeza, M.A. (2011); op. cit.

825 R. Kosselleck, "Vorstellung, Ereignis und Struktur" en *Vergangene Zukunft*, Frankfurt/M, 1979, 144-58; en Baeza, M.A. (2011); op. cit.

*significaciones míticas y religiosas; e incluso es superfluo recordar que la propia sociedad contemporánea no ha llegado aún a vivir el tiempo como puro tiempo de calendario*⁸²⁶

Así, lo histórico-social es un efecto de superficie del eje de coordenadas: “pre-estructura + estructura = super-estructura”; más esta “super-estructura”, por su propio proceso dialéctico, revierte sobre la “pre-estructura”, iniciando de nuevo el ciclo (lo que en su día fue “síntesis”, algún día será una “tesis”, que tendrá su correspondiente “antítesis”).

El producto, lo producido, como materialización simbólica, es el elemento que modula todo el entramado, todo el eje de coordenadas. El producto es lo único capaz de cambiar tanto la estructura (mercado, ciencia, tecnología), como la superestructura (cultura, ideología, política); esto es “*los momentos privilegiados de la actividad social, ya sean en relación con el trabajo, los ritos, las fiestas o la política*”.

Conclusión: la periodización del tiempo es una imagen del pensamiento.

*“La periodización del tiempo es parte del magma de significaciones imaginarias de la sociedad en cuestión: Así las eras cristiana y musulmana, “edades” (de oro, de plata, de bronce), eones, grandes ciclos mayas, etc. Esta periodización es esencial en la institución imaginaria del mundo. El tiempo instituido nunca puede ser reducido a su aspecto puramente identitario, de calendario y mensurable.”*⁸²⁷

* * *

Tiempo y capitalismo:

Una sociedad regida por un filtro (un imaginario) capitalista (imaginario paternal, analítico) proyecta una “falsa idea” (como la “falsa conciencia” en Marx) de tiempo imaginario. Es decir, el sentido, el significado con el que dota a la periodización (que hace el hemisferio analítico) es un sentido de “Poder”. Por lo tanto, el imaginario capitalista contamina/ coloniza la creación simbólica del tiempo imaginario, ¿cómo? Le priva de su referente materno, de la opinión de su hemisferio físico (el que está en contacto con la realidad). Así, se supedita el “ahora” al “mañana”, desde la óptica del cuál los abusos de poder están más permitidos y se asusta, se atemoriza, a la población

826C. Castoriadis, IIS, Vol. 2, 79, 2007; en Baeza, M.A. (2011); op. cit.

827Así, para los cristianos hay diferencia cualitativa absoluta entre el tiempo del Antiguo Testamento y el del Nuevo, la Encarnación plantea una bipartición esencial de la historia del mundo entre los límites de la creación y de la Parousia. C. Castoriadis, IIS, Vol. 2, 80; citado en Baeza, M.A. (2011); op. cit.

(“nosotros o el caos”, “si frenamos la maquinaria capitalista la sociedad se va a pique, volveremos a la edad media o a la prehistoria”, “fin del estado del bienestar”), que ve cómo su capacidad imaginativa, simbólico-emancipadora, queda neutralizada.

*“Esto muestra que el tiempo instituido nunca puede ser reducido a su aspecto puramente identitario, de calendario y mensurable. A modo de ejemplo podemos tomar el "tiempo capitalista" donde la institución explícita del tiempo identitario es un flujo mensurable, homogéneo, totalmente aritmético; y donde el tiempo imaginario es un tiempo "infinito", representado como tiempo de progreso indefinido, de crecimiento ilimitado, de acumulación, de racionalización, de conquista de la naturaleza, de aproximación cada vez mayor a un saber exacto total, de realización de un fantasma de omnipotencia.”*⁸²⁸

*“La creación social como institucionalización significa la incorporación social de la fuerza imaginaria de creación dentro de la sociedad instituida, por la acción de la sociedad instituyente, que actúa como fermento, como forma sin forma, como siempre "mucho más" que la sociedad formada.”*⁸²⁹

Esta vinculación del tiempo imaginario con nuestra historia nos lleva de nuevo a la distinción entre: imaginario constituyente vs. imaginario constituido, sociedad instituida vs. sociedad instituyente, imaginario colonizante vs. imaginario de liberación, cine industrial vs. cines combativos, el tiempo de la repetición vs. el tiempo de la diferencia.

El tiempo capitalista desde el punto de vista de la sociedad instituida:

*“Así, en la sociedad instituida el tiempo capitalista es tiempo de acumulación lineal universal, de digestión, de asimilación, de la estatificación de lo dinámico, de la supresión efectiva de la alteridad, de la inmovilidad en el cambio perpetuo (cfr. W. Benjamin, Das Passagen Werk), de la tradición de lo nuevo, de la inversión del "más aún" en el "sigue siendo lo mismo", de la destrucción de la significación, de la impotencia en el corazón del poder, de un poder que se vacía a medida que se extiende.”*⁸³⁰

828 C. Castoriadis, IIS, Vol. 2, 74; Domaines de L’homme, Paris, 1986, 142; M. Horkheimer, Th.W. Adorno, "Concepto de Ilustración" en Dialéctica de la ilustración, Madrid, 1994, 59-97; Max Weber también ha puesto de manifiesto esto en su comparación de las cosmovisiones que pretenden un "dominio racional del mundo" y aquellas que pretenden un "vuelo sobre el mundo", M. Weber, "Excurso. Teorías y direcciones del rechazo religioso del mundo", en Ensayos sobre sociología de la religión, Madrid, 1983, Vol.1, 437-66; citado en Beriain, J. (2003); op. cit.

829 C. Castoriadis, IIS, Vol. 2, 331; Este detalle es importante, y no hace más que confirmar la actualización que hace Castoriadis de el análisis marxista. Mientras Marx reduce al individuo a fuerza de trabajo, Castoriadis lo vincula a una “fuerza imaginaria”.

830 Beriain, J.: “El imaginario social moderno: politeísmo y modernidades múltiples” (2003); op. cit.

El tiempo capitalista desde el punto de vista de la sociedad instituyente:

“En la sociedad instituyente el tiempo capitalista es el tiempo de la ruptura incesante, de las catástrofes recurrentes, de las revoluciones, de un desgarramiento perpetuo de lo que es ya dado de antemano, tal como lo ha visto Marx en sus análisis del capitalismo como tiempo social que conlleva la crisis”⁸³¹

“Estos dos momentos simultáneos de la sociedad capitalista son indisociables y es en y por su “vinculación” y su conflicto como el capitalismo es capitalismo.”⁸³²

831 C. Castoriadis, opus cit, 74-75; R. Kosselleck, "Einigen Fragen an der Begriff von Krise" en R. Kosselleck, (edit.), Über die Krise, Stuttgart, 1986; "Krise", en Geschichtliche Grundbegriffe, Stuttgart, 1982, Vol.3, 617-50;

832 Beriaín, J.(2003); op. cit.

2) Ciclos cósmicos, ciclos simbólicos, ciclos culturales:

*"Mi voluntad y mi deseo se movían
igual que se accionaba una rueda con movimiento uniforme
por el Amor que mueve al Sol y a las demás estrellas".*

Dante, La Divina Comedia.

La cultura como imagen se nos aparece, algo así, como un organismo vivo, siempre cambiante. Todos los modelos de comportamiento aprendidos y las creencias, es decir, todos aquellos rasgos que configuran una cultura pueden ignorarse o aprenderse de nuevo según cambien las necesidades humanas. Tanto los descubrimientos que se añaden al conocimiento, como las invenciones que a raíz de aquellos se aplican - sean inconscientes o intencionadas- son la fuente de todo cambio cultural. Aunque esta creatividad epistemológica del conocimiento no se debe sólo a causas naturales, también intervienen causas históricas como la posición socioeconómica de una sociedad y la de sus "inventores".

"El cambio cultural no es exclusivo de nuestra sociedad: los hombres, a lo largo de toda la historia, han reemplazado o alterado comportamientos y actitudes tradicionales según cambiaban sus necesidades (...) Hay tres preguntas básicas que debemos hacernos con respecto del cambio cultural: ¿cuál es la fuente de un nuevo rasgo? ¿Qué motiva a las personas (de forma inconsciente o consciente) a ponerlo en práctica? ¿Es adaptativo el rasgo? La fuente puede encontrarse fuera o dentro de la sociedad. Es decir, una idea o comportamiento nuevo puede originarse dentro de la sociedad, o provenir de otra sociedad. (...) Los cambios culturales más importantes que se han producido en el mundo moderno (...) Se asocian a la expansión de las sociedades occidentales durante los últimos 500 años (...) Si se ignora una invención o un descubrimiento, éste no resultará en cambio cultural alguno. Sólo cuando la sociedad acepta esa invención o descubrimiento y la utiliza con regularidad, es cuando podemos hablar de cambio cultural." ⁸³³

Otro elemento que interviene en el proceso mediante el cual las sociedades se prestan elementos culturales, para reincorporarlos en su trayecto histórico, es lo que se conoce como "difusión".

833 Ember, C, Ember, M.(1997); op. cit. p. 402.

*“Hay tres modelos de difusión: difusión por contacto directo o, en el que los elementos de la cultura son adoptados por sociedades vecinas que con el tiempo se extienden en cada vez más lejos; difusión por contacto intermedio, en el que una tercera parte, normalmente comerciantes, dieran un rasgo cultural de la sociedad que lo originó a otro grupo; y difusión por estímulo, en la que el conocimiento de un rasgo que pertenece a otra cultura de estimular la intención o desarrollo de un equivalente local.”*⁸³⁴

La difusión cultural es un proceso selectivo, es decir los rasgos culturales no tienen porque difundirse automáticamente. Cuando una sociedad acepta un rasgo cultural extranjero mapa de forma que armonice de manera efectiva con las propias tradiciones locales. Término afines al de "difusión" son los de "aculturación" y “colonización”:

*“La aculturación se refiere a los cambios que se producen cuando distintos grupos culturales establecen un contacto intensivo. (...) Los antropólogos utilizan con frecuencia término aculturación para describir una situación en la que una de las sociedades que ha establecido el contacto o es más poderosa que la otra. Por lo tanto, la aculturación es un proceso de prestación cultural extensiva, dentro del contexto de una relación superior-subordinado entre sociedades. El préstamo puede ser un proceso recíproco, pero generalmente es la sociedad subordinada o menos poderosa la que más elementos toma prestados. El concepto o de difusión puede entonces reservarse a la prestación voluntaria de elementos culturales, opuesta a la opción forzada que caracteriza el de aculturación.”*⁸³⁵

Sea por la vía del intercambio o por la de la imposición, el objetivo del préstamo es la asimilación de la novedad, o invención, por parte de los integrantes de la sociedad. Es decir, el objetivo del préstamo es que las personas de otra cultura completen el proceso de adopción de la cultura dominante de otra sociedad. Cuando una sociedad proyecta su cultura sobre otra puede hacerlo de forma directa -por conquista o colonización -, en este caso, el grupo dominante hace uso de la fuerza o de la amenaza para obligar a otro grupo a adoptar su cultura (como es el caso de la conquista española en México); o de forma indirecta, sin hacer un uso excesivo de la fuerza, pero sí coaccionándoles con medidas legales más "discretas" (territoriales, económicas,... Como es el caso de los indios en norteamérica). En cualquiera de los casos, a los habitantes de la cultura nativa no les queda más remedio que asemejar su forma de vida a la de la sociedad dominante.

El pueblo subordinado adopta los elementos culturales del grupo más poderoso para sobrevivir a una nueva forma de vida. Pero no hemos de pensar que la aculturación, colonización, o coacción se realiza siempre de manera impositiva. En muchas ocasiones, la sociedad dominada

834 *Ibíd.* p. 421.

835 *Ibíd.* p. 408.

recibe con agrado los "bienes" extranjeros; pues éstos les muestran un imaginario de bienestar, seguridad, e incluso de opulencia. Ciertamente o no, los miembros de la sociedad dominada aspirarán alcanzar esas condiciones de vida, se identificarán rápidamente con una cultura cuya imagen, por lo menos, y eso es mucho, les augura la esperanza de un mejor destino.

Hoy en día, a pesar de la aparente "humanización" de estos intercambios desiguales, pueblos subyugados o "en vías de desarrollo" ven como sus valores son truncados por otros, y las nuevas costumbres se reproducen y transmiten entre la población con el paso del tiempo como si se tratara de una adaptación biológica. Naturalizando, así, un imaginario antes desconocido, en el mejor de los casos lejano, foráneo, pero nunca propio.

Las revoluciones:

La forma más drástica y rápida en que acontece una mutación cultural es mediante una revolución. Cuando una sociedad se revoluciona, cambian los valores que tenían las cosas. Esto puede suceder a varios niveles: teológico, epistemológico, político, estético,... Toda revolución es un derrocamiento de la autoridad establecida y una nueva toma de poder. Son impredecibles, desconocemos las causas de por qué o cuándo ocurren (o de por qué, habiendo tantos motivos, no ocurren); o por qué, alterándose determinados valores, se siguen conservando otros.

El auge de las democracias; ¿Cómo es posible? ¿Por qué?

La proliferación de las democracias es uno de los cambios culturales más sorprendentes del mundo moderno. ¿Cómo es posible que la mayoría de sociedades modernas tiendan a formar gobiernos participativos? Es un fenómeno sociológico intrigante. Es posible que la comunicación global de las ideas tenga mucho que ver en ello; aunque el mero movimiento de ideas, aunque influyente, no determina que éstas se vayan a aceptar. Sin embargo, la democracia transmite una imagen, una imagen de paz, de trabajo, de justicia. Los países democráticos resuelven sus problemas hablando y las personas pueden luchar libremente por sus derechos. Quizá no es el mejor de los mundos posibles, pero es una buena imagen. Cuando los pueblos se asoman a la imagen de la democracia saben que forman parte del mundo nuevo, de una comunidad a través de la cual serán amparadas internacionalmente en caso de sufrir un desastre natural o una invasión política. A pesar de sus contradicciones, de sus innumerables reajustes pendientes, la democracia es la forma de poder que mejor proyecta una imagen de libertad y justicia.

Cambios artísticos/ cambios culturales:

Desde el punto de vista contemporáneo, y sobre todo occidental, puede resultar fácil relacionar "libertad" y "creación artística"; mas no siempre ha sido así, de hecho, una mirada retrospectiva a la historia del arte y los cánones culturales nos muestra cómo "lo normal" es perpetuar culturalmente un patrón establecido y ver los cambios como experiencias extrañas, relacionadas a momentos de fuerte convulsión social.

Todas las culturas conceden una gran importancia a la unicidad, sea por mantener el " buen hábito" de la costumbre, sea por diferenciarse de las culturas vecinas. Es más fácil diferenciar un estilo artístico cuando vemos formas de arte en distintas a las nuestras, del mismo modo que es más difícil ver similitudes cuando observamos el arte de nuestra propia cultura.

Las diferencias artísticas de cada cultura, en la forma, el contenido y el estilo, se deben a la influencia psicológica y social de otros aspectos culturales, como la política, la religión, costumbres locales, la economía, la educación,... Todo eso influye a la vez sobre los sentimientos y las inquietudes de los individuos.

Cambio artístico a través del contacto cultural:

Como es sabido el contacto con occidente alteró algunos aspectos del arte de otras culturas, y a la inversa. Por lo tanto, los cambios culturales dependen tanto de los movimientos internos como de las influencias externas; o más bien, de cómo esas influencias externas son absorbidas por los movimientos internos, y de cómo esos movimientos internos ejercen de influencia externa para otras culturas. En un contacto cultural lo que sucede es un intercambio de imaginarios, es decir de formas culturales, de comportamientos sociales, económicos, también de maneras de entender el mundo, de filosofías, representaciones, de imágenes del pensamiento. Los contactos culturales recientes han producido graves consecuencias en el arte en varias partes del mundo; esto es fruto de un contacto o cultural desigual, en el que la cultura " más grande" se come a la "más pequeña", la coloniza, coloniza su mente, y con ella, sus hábitos sociales y económicos. A medida que disminuye las poblaciones indígenas también desaparecen sus formas de arte tradicional.

Psique y Cambio Social a través del audiovisual:

Por lo tanto, toda teoría de la comunicación social, toda teoría que pretenda analizar y explicar los procesos y fenómenos sociológicos, psicológicos, lingüísticos que intervienen en la

comunicación, toda teoría que pretenda describir las relaciones entre los cambios sociales y los cambios comunicativos ha de tener en cuenta la influencia que sobre estos ejerce lo imaginario. Del mismo modo que imaginario y cultura interaccionan, la relación entre comunicación y cambio social es bidireccional, se afectan mutuamente; como vemos en el siguiente esquema⁸³⁶:



Las narraciones reflejo son el motor de la colonización y paso fundamental en el asentamiento de un imaginario en un entorno cultural, favoreciendo la conservación de dicho entorno. Este fenómeno del reflejo es incentivado por las dinámicas de consumo, donde la carga simbólica de los productos culturales los convierte en “fetiches” (tal como dice Marx en su análisis psicológico de la mercancía), en imágenes que refuerzan el vínculo de la identidad personal con la hegemónica. Otro factor importantísimo en esta conservación es la actividad e influencia que ejercen los medios de difusión masivos. En ambos casos, es al capital, el imaginario “masculino”, disfrazado de cultura (industria cultural), el que afianza su poder dentro de la super-estructura.

Por otro lado, la influencia intencional del cuadrilátero imaginario está presente tanto en el “mensaje” comunicacional que se transmite conscientemente y se transfiere inconscientemente, así como en las prácticas y el uso que se hace de los medios fílmicos de producción como herramienta de tanto de colonización como de descolonización, en definitiva, de empoderamiento. De este modo, cuando hablamos de “cambio social” tenemos que hacerlo en sentido moralmente neutro, pues tanto puede virar hacia la opresión de los individuos o hacia la autonomía de estos. Todo dependerá de cuál sea el imaginario dominante y el dominado (en España tenemos el caso del golpe de estado a la IIª República, donde el imaginario hegemónico tenía connotaciones propias del imaginario “femenino” y del “andrógino”; ahí, el cambio social fue ejercido por el imaginario

836 <http://disenosocial.org/que-es-comunicacion-social/>

masculino). Cada imaginario, desde su cuadrilátero, impulsa una intencionalidad moral, un sentido y dirección a la acción; que en su forma cuádruple resulta la afirmación de todo un modo de vida.

Castoriadis; instituir y des-instituir; colonización y liberación:

“Las sociedades configuran finalmente, para garantizar su existencia como tales, toda una red de significados para erguirse como una totalidad coherente: “Esta red de significados es lo que yo llamo el magma de las significaciones imaginario sociales, las cuales son llevadas por la sociedad e incorporadas a ella y, por así decirlo, la animan”(a). En otras palabras, aquello que, por un lado da origen a la jaula en la cual las sociedades quedan encerradas, que comúnmente denominamos cultura, es el resultado de una institución social, por otro siempre quedan abiertas las puertas para que la sociedad misma, por idénticos medios, “des-instituya” lo existente y dé paso a nuevas instituciones sociales. En síntesis, en el sentido dado por el filósofo, lo anterior comprende, en sentido muy amplio y al mismo tiempo, tanto los ámbitos propios de legein (nombrar, ordenar, clasificar) como aquél de teukhein (hacer, fabricar, inventar). Instituir y des-instituir es algo que configura las dos caras de una misma moneda: al mismo tiempo que hay posibilidad de creación, existe para las sociedades humanas también la posibilidad de destrucción, en sentido ontológico.”⁸³⁷

La estructura triádica de todo arquetipo, de toda narración, de todo ciclo cultural: Posesión, liberación, conservación; integración, colonización, subversión; vuelta a empezar:

“En la visión mítica, los hombres aparecen como encarnaciones de los dioses arquetípicos porque aparece el significado pleno y eterno de lo que están haciendo. No sólo están ganándose la vida y manteniendo a una familia o realizando sus aficiones; están desempeñando, con variaciones innumerables, el drama cósmico del escondite, de lo perdido y lo encontrado, que es, tal como intentaré demostrar más adelante, el argumento único detrás de todos los argumentos.”⁸³⁸

“He sugerido que detrás de casi todo mito esta el argumento único del juego del escondite. Naturalmente, hay excepciones, pero en su mayor parte, este tema es tan obvio que no hace falta demostrarlo. Porque, hablando en general, la estructura misma de un argumento tiene la forma triple de a) un "status quo", b) su trastorno, y c) su restauración o transformación.”⁸³⁹

Objetivo de la terapia psicoanalítica de Jung es la síntesis, la liberación, la autonomía, la reconciliación. La unión y superación de contrarios. El amor a la diferencia; asumirla, reubicarla e integrarla en nuestro interior y en la sociedad.

837 Baeza, M.A.(2008); op. cit. p. 8. (a) Castoriadis, Cornelius (2000). Ciudadanos sin brújula. Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, p. 16. Al inicio de su seminario dictado el 26 de Noviembre de 1986, C. Castoriadis afirma que “tiempo y creación significa también tiempo y destrucción”

838 Alan Watts (1995); op. cit. p. 30.

839 Ibíd. p. 46

Síntesis, catársis e integración social:

“Por contraste, el lenguaje del mito y de la poesía es integrador, porque el lenguaje de la imagen es un lenguaje " orgánico". Por lo tanto, expresa un punto de vista en el que el lado oscuro de las cosas tiene su lugar; o mejor dicho, en el que la luz y oscuridad se trascienden al mirarse desde el punto de una unidad dramática. Ésta es la catarsis, o función de purificación del alma en la tragedia clásica.”⁸⁴⁰

Analogías entre el cambio exterior y el cambio interior; el ciclo del cosmos y el drama vivo de la existencia:

Tanto en Jung como en Castoriadis hemos visto que el proceso que va de lo inconsciente a la socialización desemboca en un momento de desalienación, liberación y racionalización de lo inconsciente por parte de la consciencia individual o social. También es interesante el carácter colectivo que tiene lo inconsciente para ambos, carácter que no tenía en su definición originaria realizada por Freud.

También hemos podido establecer una relación entre ambos autores respecto a esa concepción del tiempo que se escapa de los ritmos marcados por el imaginario masculino-identitario. Castoriadis marca el ritmo histórico según la concepción imaginaria de lo inconsciente mediante la distinción “tiempo histórico-tiempo imaginario”. Jung también describe un propio de lo inconsciente, basado en una tríada argumentativa que podemos hallar en todas sus producciones arquetípicas, el pensamiento de lo inconsciente como tiempo cíclico.

Para explicar este tiempo de lo inconsciente, este proceso triádico hemos puesto los ejemplo del Juego del Tarot y de la alquimia. En cierto modo, comprendemos que pueda resultar chocante mencionar las tríadas simbólicas, las sectas gnósticas, el Tarot o la alquimia al hablar de cine y comunicación audiovisual. Cuando la hacemos no sabemos hasta que punto vamos a quedar atrapados por esas imágenes como en una tela de araña. Sólo estamos identificando principios psíquicos de lo inconsciente. Hemos localizado tres imaginarios y lo que hacemos es seguir sus huellas a través del tiempo, su rastro en la cultura. El mismo hecho de que podamos hacer eso demuestra la existencia de los mismos. ¿Qué ocurre entonces, por qué nos resulta raro? Lo consciente actual vive ajeno a todo ese mundo “subterráneo”. Es tal la colonización de nuestra psique por parte del imaginario masculino que sólo prestamos atención a realidades físicas, medibles, que se pueden observar. Sin embargo, todo lo invisible es determinante en nuestras vidas.

840 Ibid. p. 31

A ello tenemos acceso de un modo indirecto, las imágenes de la alquimia o el tarot son algunas de esas vías de acceso.

Estas imágenes, estas ilusiones ópticas, hay que entenderlas, en primer lugar, como proyecciones de lo inconsciente. De alguna manera son portadoras de conocimiento, no un conocimiento intelectual, sino simbólico. Al introducirlas en nuestra investigación, la idea no es tanto informar de algo a través de ellas, sino de “devenir consciente” a través de su visión. No estamos leyendo datos, sino interpretando imágenes.

Por otro lado, nos mantenemos fieles al enfoque junguiano. Esto es, reformular una simbología antigua en un lenguaje contemporáneo. Él mismo sostenía que la verdad eterna necesita del lenguaje humano, que varía con el espíritu de la época. Su tesis es que en el alma se da un proceso autónomo, independiente de las circunstancias, que aspira a una meta, que denominó “proceso de individuación”; una suerte de drama íntimo (análogo al del macrocosmos) que acontece en el inconsciente.

Bachelard: “con su escala de símbolos, la alquimia es un memento para un orden de meditaciones íntimas”.

¿Lo será también para un orden de acontecimientos externos? Este proceso de individuación no se expresa con conceptos, que atañen a la consciencia, sino con símbolos, que abarcan tanto lo consciente como lo inconsciente. Imágenes como las del Tarot o las de la Alquimia son un mapa del territorio de lo inconsciente, un mapa para delimitar de alguna manera un proceso interior. Sus imágenes, repetimos, no son sónicas, no significan “cosas”, sino que son simbólicas, proyectan “cosas”, y nosotros, como “cosas”, nos sentimos proyectados a otra dimensión a través de ellas. Para Jung todo ese juego de imágenes e ilusiones ópticas del tarot y de la alquimia son en el fondo proyecciones de modelos arquetípicos. El objetivo de estas disciplinas no es tanto ser “científicas”, como lo entendemos hoy en día, sino ampliar las posibilidades de la percepción humana. Con su uso hemos querido ampliar las posibilidades teóricas del audiovisual; pero, ¿en qué sentido?

En nuestra investigación dichos modelos arquetípicos tienen un peso fundamental, pero no para analizar la estructura psicoanalítica de un film, sino para comprender la incidencia de estos arquetipos en los grandes paradigmas culturales y de ahí, del macrocosmos de la cultura, pasar al microcosmos de la psique y los actos volitivos inconscientes. Consideramos que los motivos que mueven nuestra acción se gestan en lo imaginario, pero lo imaginario no es nada sin el cruce con la realidad. ¿Qué acontece en ese cruce? Según nuestra hipótesis, el choque de la psique con la realidad, la vivencia de determinadas experiencias, despierta determinados arquetipos. Sin los

arquetipos, sin un inconsciente motor, seríamos máquinas, no tendríamos consciencia, no haríamos nada por nosotros mismos. Pero no es así.

Decimos que se despiertan determinados arquetipos; nosotros los vinculamos a tres grandes imaginarios. Como hemos visto, la estructura triádica acontece (o la consciencia la fuerza a acontecer) en varios niveles de la realidad. Cada uno de estos tres imaginarios tiene características bien diferenciadas y contribuye, hace su “función”, dentro del proceso de liberación, que es psíquico, interior, pero que incide, tiene su reflejo, en el macrocosmos-cultural. Esto es, la psique evoluciona en base a este proceso triádico que hemos mencionado en alguna ocasión, pero también lo hace la cultura (incluso, ¿por qué no?, la genética). La antropología también estudia estas mutaciones culturales.

“Sus tres subdivisiones son la arqueología, la lingüística antropológica, y la etnología. Todas ellas investigan aspectos de la cultura humana, es decir, los métodos tradicionales de pensamiento el comportamiento de una sociedad. Los arqueólogos no sólo intentan reconstruir la vida cotidiana y las tradiciones de pueblos prehistóricos; también intentan identificar los cambios culturales y ofrecer posibles explicaciones a esos cambios. Por lo tanto los arqueólogos intentan reconstruir la historia a partir de los restos de las culturas.”⁸⁴¹

Sólo que nosotros intentamos reconstruir esa historia a partir de las imágenes arquetípicas que, como pistas, nos va dejando lo inconsciente. Es decir, hacemos arqueología desde el punto de vista de la psique, porque entendemos que es allí donde se origina la fantasía de un ciclo que luego se verá reflejada en la sociedad; del microcosmos al macrocosmos, de lo inconsciente a la cultura.

Todo este movimiento se origina con el “despertar” de determinados arquetipos que, como hemos dicho, intuimos (porque poco más podemos hacer recopilar datos e intuir leyes generales, porque la propia ciencia avanza por intuiciones; ellas las demuestran empíricamente; nosotros sólo podemos verificarlas experiencialmente. Pero no entremos de nuevo en el debate “ciencias-letras”; las ciencias salvan vidas, las letras hacen vivir), de manera simbólica.

Cada uno de estos tres “bloques simbólicos” o imaginarios está constituido por una serie de características afines, que las imágenes simbólicas, como las del tarot o de la alquimia, si estamos atentos, saben bien detallar. Pero intuimos que este ciclo se encuentra en muchas más imágenes, como en la formación de un mandala o los símbolos de naturaleza dinámica como la “esvástica” o el “Fylfot” celta. Pero no sólo en lo inconsciente o en sus imágenes arquetípicas encontramos este movimiento cíclico, también lo encontramos en cosas, en objetos materiales a través del número

841 Ember, C, Ember, M. (1997); op. cit. p. 13.

áureo, que está presente no sólo en diversas obras de arte, sino posiblemente en todas las *cosas* de la naturaleza: hombres, mujeres, plantas, animales,... Incluso nos atrevemos a pensar que este movimiento cíclico puede observarse empíricamente en el rastro que deja una galaxia. ¿Por qué no iba a moverse el destino de una cultura según el ritmo de este ciclo (Posesión, liberación, conservación), si así lo hacen las psiques en su camino de individuación y *las cosas* en su evolución? ¿Y, del mismo modo que están presente en la psique los tres imaginarios, por qué no iban a estarlo también, como la huella cíclica, en la formación de las cosas de la naturaleza? (ver lámina 9).

Sin duda, estos detalles pueden parecer rocamboleros al lector no especializado; en realidad, se trata de significados básicos que remiten a obsesiones fundamentales cuyo epicentro está en lo más profundo de nuestro imaginario, es decir, en las raíces que han consituido al ser humano en su dimensión cultural desde la noche de los tiempos.

Tiempo cíclico-imaginario vs. tiempo histórico-identitario / Arte abstracto y tiempo cíclico en Oriente vs. realismo y tiempo lineal en occidente:

En la mayor parte del mundo, y durante largos periodos de la historia del arte, se ha mostrado poco respeto o siquiera interés por el realismo. Kaila Malik Vatsayan habla de una estética muy diferente que ejerce su dominio sobre gran parte del mundo:

*"Una teoría estética común gobernó todas las artes, las interpretativas y las plásticas, en el sur y el sudeste de Asia. En líneas generales, las tendencias comunes pueden identificarse como la negación del principio de la imitación realista en el arte, el establecimiento de una jerarquía de realidades donde el principio de su gestión mediante la abstracción es seguido y la manifestación en las artes de la creencia de que el tiempo es cíclico y no lineal (...) Esta tradición de las artes parece haber sido predominante desde Afganistán y la India hasta Japón e Indonesia durante más de dos mil años de historia."*⁸⁴²

El ciclo de toda super-estructura:

Según nuestra hipótesis, el choque con la realidad hace "saltar", hace que se "despierte", un arquetipo de uno de los tres imaginarios o bloques simbólicos. La "verdad", la experiencia de verdad, que contiene ese arquetipo ocupará desde ese mismo instante toda nuestra consciencia, de hecho será tal su adecuación con nosotros que nos parecerá nuestra propia consciencia. A partir de

842 Shoa, E. y Stam, R. (2002); op. cit. p. 286.

ese momento todas nuestras acciones se verán guiadas por él, será él el que pinte (“no pinto yo, pinta un estado”), el que ame, el que juzgue, el que valore, el que hable, el que piense, el que actúe. Él será nuestro motor inconsciente, hasta que finalice su ciclo o hasta que tomemos consciencia de lo superfluo de su valor, esto es, hasta que lo racionalicemos; momento que coincidirá con una nueva experiencia, con la llegada de otro arquetipo (consciencia siempre es “consciencia de...”). Estas posesiones funcionan a nivel individual, pero a gran escala, también acontecen a nivel colectivo, en el “macrocosmos-cultural”.

¿Qué ocurre? Es difícil romper el ciclo y la inercia de una cultura. Una cultura impone ritos sociales, cánones, convenciones, valores,... nuestras experiencias son casi siempre las mismas ¿cómo va a acontecer así un “despertar”? Por la razón que sea, mejor dicho, por las experiencias que fueren, nuestra cultura está dominada, poseída, colonizada, claramente por un conjunto de arquetipos pertenecientes al imaginario lógico, masculino, analítico, signico, patriarcal, cuantitativo, conceptual,... (lo venimos definiendo de múltiples maneras, pero todas pertenecen al mismo conjunto). Por lo tanto, la mayoría de productos culturales (“actos + simbólicos”) que genere nuestra cultura llevarán su huella, y la reproducirán. Las películas, los productos audiovisuales que vemos no son ajenas a este proceso. La huella que allí se dejó, como marca invisible, penetra en nuestra inconsciente y hacemos que revierta en la cultura, también de manera invisible, con nuestra manera de pensar o de sentir (que en realidad no es nuestra sino adquirida en las imágenes vistas, vividas), pero también de manera visible a través de nuestros actos, pues efectivamente tienen consecuencias materiales, cerrando y reabriendo un ciclo cultural.

“Homo simbolicus”, “homo economicus”, “homo culturalis”; somos la presencia viva de la historia, todo en nosotros tiene un pasado. Nosotros somos pasado, presente y futuro.

En este tránsito que va de lo inconsciente a la representación, de lo simbólico a lo social, del microcosmos de la psique al macrocosmos de la cultura, de la pre-estructura a la super-estructura, del “Ciclo de individuación” a los “ciclos culturales”, el proceso triádico definido como “Posesión, liberación, conservación” queda transformado, alquímicamente, en “colonización, subversión e integración”.

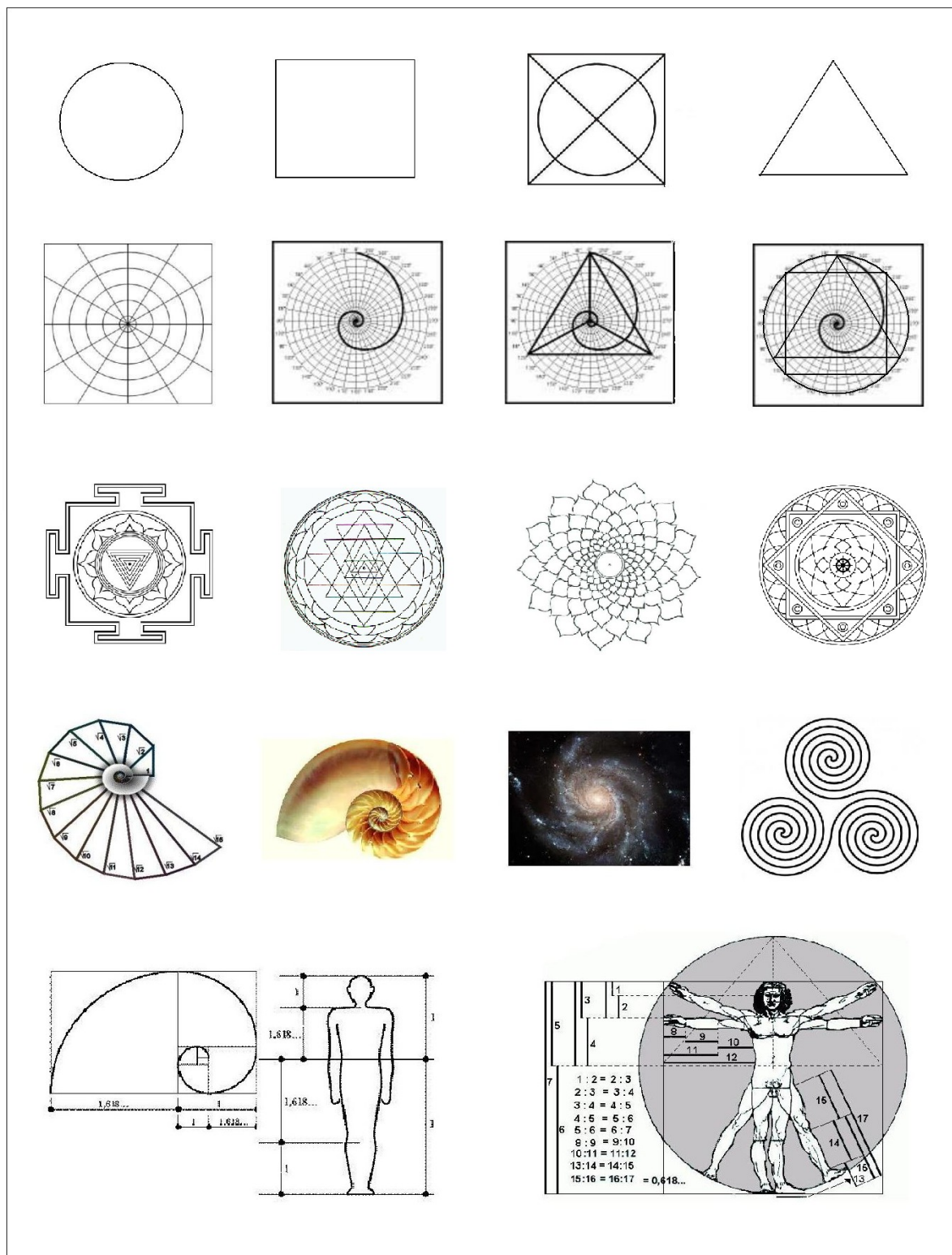


Lámina - 9, Número áureo, tiempo cíclico y tríada; en filas, de arriba a abajo: 1-5) Pasos para exteriorizar la psique y elaborar un mandala (formas básicas del pensamiento); 6-8) Formación de un mandala que integra número áureo (expresión del movimiento ciclico) y tríada geométrica; 9-12) ejemplos de mandalas 13-15) El número áureo presente en diversas formas de la naturaleza (caracola y galaxia) y 16) circularidad triádica, símbolo celta de la dinámica de la naturaleza llamado "Fylfot"; 17-18) El número áureo y la tríada geométrica presente en la constitución del ser humano, según el canon de proporciones renacentista (Leonardo da Vinci, "El hombre de Vitruvio").

3) 3 x 4, una imagen de la cultura y de la psique (ejes de coordenadas y puntos de eclosión):

“10.9 En las antiguas tradiciones místicas en las que se contempla la existencia de un cuerpo sutil, una estructura energética que habita en el templo físico, se habla del hombre como una entidad trinitaria flanqueada por cuatro puertas, como cuatro faroles o caminos luminosos que comunican y unen con el mundo exterior; y en cada uno de estos siete cruces del hombre con el tiempo estarían colgadas como racimos de diamantes siete páginas del libro de los juramentos, del libro de la vida. Esto no es un sueño ni un mito, ni siquiera una realidad, es una esencialidad al alcance de cualquier consciencia que descubra los instrumentos adecuados para profundizar en el camino de lo espiritual.”⁸⁴³

Lo que se va a exponer en este apartado, siguiendo la estela de los anteriores, es un modelo para entender cómo se producen los cambios culturales, cómo una cultura genera sus productos y cómo construye sus imaginarios. La cultura o *super-estructura* como lugar y efecto del cruce entre la *pre-estructura* simbólica y la realidad *estructural*. Toda cultura es el punto de eclosión donde se encuentran la psique y su sociedad. Más que una “ley” sobre los procesos culturales, es su narración que pretende explicar sobre qué fundamentos se construye. En este sentido es una narración kantiana, pretende dar a conocer las condiciones de posibilidad de algo. Pero este modelo que nos ha salido es tan moderno como post-moderno, tan trascendental como inmanente. Pretende ser un equilibrio entre teorías, a la vez que se constituye él mismo como teoría.

Partimos pues de un *a priori* espiritual, los arquetipos junguianos, pero materializados en un orden de positividad, la realidad material, que da lugar a las imágenes y a los imaginarios. Lo que se intentará sacar a la luz son los mecanismos de ese proceso, por otra parte ya anunciado de diversas maneras en páginas anteriores. No se trata tanto, pues, de entender nuestra cultura, sino de narrar la dinámica que la hace posible y que tarde o temprano marcará su fin. En nuestro modelo, esa dinámica no es más que la del ciclo de la vida actuando a varios niveles, discurriendo por el cuadrilátero antropológico, completando y designando las experiencias posibles. Más que de contar una historia se trata de narrar una intrahistoria; más que un análisis de las imágenes, un análisis del contexto por el que se forman las imágenes.

La moraleja de esta intrahistoria es que más allá de las culturas hay otra cosa, quizá sólo sea un fluido de tiempo, donde cada cultura que muere planta allí, como una ofrenda, su sentido último,

843 Pérez de Carrera, E. (2004); op. cit. p. 136 (“El libro de los compromisos”).

aquello que le ha hecho perecer, y donde los hombres y mujeres que han de nacer recurren para alimentar sus sueños. Acabado el cuento, más que probar la veracidad de las respuestas, la propia consciencia evaluará su aceptación y la pertinencia de su uso; éste será su valor.

Imaginación, realidad y cultura:

Decimos que toda cultura es el punto de eclosión donde se encuentran la psique y su sociedad. ¿O será la psique el punto de eclosión donde se encuentran la naturaleza y la historia? Como nos movemos en un ciclo, para la imaginación ambas respuestas pueden resultar válidas. En cierto modo, también la sociedad es el punto de eclosión donde se encuentra la super-estructura son la pre-estructura. En sendas posibilidades tenemos dos ejes y un punto de eclosión. Elijiremos, ya que se trata de un cuento, de un relato, la primera puerta, aquella por la que una sociedad se vuelve la oposición dialéctica a un imaginario de posibilidades. En las tres opciones, la imaginación es el fundamento de la sociedad.

¿Pero de dónde viene esta imaginación sino de las profundidades abismales de la consciencia? Viene, como diría Castoriadis, sin fundamento alguno – la imaginación es *natura naturans*, potencia generadora sin ser generada –, ella misma es fundamento, mas sólo se le otorga el título de *naturans* cuando se vuelve *naturata*, creación humana, y esto sólo sucede en la praxis. La praxis traduce el “lenguaje” de la imaginación en productos, esto es, actos simbólicos. Entonces, la imaginación se manifiesta en categorías y valores, en formas y en estilos tanto del ser y del pensar, como del hacer y del crear. Toda praxis siempre es dentro de un cuadrilátero, donde cada imaginario alcanza su realización. Es mediante ese cruce que las sociedades humanas se auto-instituye generando tanto sus estructuras como sus super-estructuras.

Contra la definición lacaniana de lo imaginario como ilusión y escisión entre lo que soy y la imago que deseo ser; para Castoriadis, la imaginación es fuente y condición de posibilidad de reunificación: mi imaginación es capaz de proyectar mi mejor imagen y ubicarla en mi horizonte de sentido como ideal regulativo y emancipatorio. La imaginación no sólo me posibilita ser lo que en verdad soy y llevo dentro, sino que posibilita que la historia también sea lo que lleva dentro, que sea un proceso abierto en el que el sujeto con sus capacidades materiales y espirituales, pueda transformar el rumbo de las cosas. La imaginación crea las síntesis adecuadas y posibles, aunque en un principio sean ilusorias, la praxis ya se encargará de que sean reales; pero la praxis necesita ese esquema desde el que actuar. Imaginación y sociedad se necesitan mutuamente.

“Especificidad del ser humano: no animal racional, sino todo lo contrario, imaginación

radical, que rompe la regulación funcional que posee el ser humano como simple viviente. Como animal, el ser humano es inepto para la vida. Imposibilidad, pues, de derivar la sociedad de esta naturaleza biológica de lo humano, así perturbada, o de comprender la sociedad como ‘composición’ de individuos humanos, puesto que el individuo mismo es una fabricación social. Imposibilidad de producir el lenguaje a partir de la psique: la psique es capaz de lenguaje pero no puede producirlo, como no puede tampoco producir instituciones. Por lo tanto, necesidad de postular otro nivel de ser; lo histórico-social, el imaginario social como instituyente, campo de creación de formas que surge en cuanto existe una multiplicidad de seres humanos, pero inobservable en sus orígenes puesto que nunca encontramos seres humanos más que socializados’’⁸⁴⁴

La cuestión, y aquí empieza el problema, es que ese esquema no es sólo pre-estructural, también es super-estructural y procede por lo tanto de una cultura *naturata*, constituida; que me domina, cuya omnipresencia, audiovisual y mediática, penetra por todos mis sentidos. Así, como energía procedente de lo inconsciente, la imaginación es *naturans*, y condición de posibilidad de imago ideal, sin embargo, antes de alcanzar su realización material, antes de cruzarse con la realidad social, también es constituida, y por lo tanto, esa imago ideal puede estar mediada y producir sobre mí el efecto que describe el modelo freudolacaniano: el deseo como carencia. La super-estructura constituida ejerce una enorme presión sobre la psique individual de los sujetos, domina sus imaginarios, transforma sus actitudes.

Así, todo paradigma cultural se construye en una relación de oposición entre una heteronomía poderosamente heredada, y por ende, alojada en lo inconsciente a modo de “super-yo” hegemónico y una autonomía, que emergería de la reflexividad y del combate político permanente, a modo de síntesis entre el libre uso de mis capacidades imaginativas y el uso real de las condiciones materiales para llevarlas a cabo.

“Lo imaginario social existe como un hacer/representar lo histórico-social. La forma en que consigue ese despliegue de lo histórico-social no es otra que a través de la institución de las ‘condiciones instrumentales’ del hacer (teukhein) y del representar (legein).”⁸⁴⁵

Como decíamos, imaginario (psique) y sociedad (materia) se influyen recíprocamente y son indisolubles. Sólo en la praxis social lo imaginario existe, sólo desde lo imaginario la praxis social tiene sentido.

844 Castoriadis (seminario 1987) en Baeza, M.A. (2011); op. cit.

845 Baeza, M.A. (2011); op. cit. Este párrafo nos hace reordar la oposición: tiempo identitario (tiempo = historia) vs. tiempo imaginario (historia = imaginario puesto en praxis).

Coordenadas de una cultura = Materialización del imaginario + imagenización de la materia.

El símbolo de la cruz como eje de coordenadas:

Fue Descartes quien inventó para las matemáticas el eje de coordenadas, se usan en espacios euclídeos, para la representación gráfica de funciones, y se caracterizan porque usan como referencia ejes ortogonales entre sí que se cortan en un punto origen. Al eje horizontal o de las abscisas se le asigna los números enteros de las equis ("x"); y al eje vertical o de las ordenadas se le asignan los números enteros de las yes ("y"). Al cortarse las dos rectas dividen al plano en cuatro regiones estas zonas se conocen como cuadrantes, aunque para nosotros remitiran al famoso cuadrilátero:

1. Primer cuadrante "I", región superior derecha, metafísica;
2. Segundo cuadrante "II", región superior izquierda, ética;
3. Tercer cuadrante "III", región inferior izquierda, epistemología;
4. Cuarto cuadrante "IV", región inferior derecha, estética.

El plano cartesiano se utiliza para asignarle una ubicación a cualquier punto en el plano. Descartes simbolizó en el punto cero del eje, u “origen de coordenadas”, el punto de partida y axioma de verdad de la nueva filosofía “pienso, luego existo”.

Nosotros también simbolizamos, en ningún momento hemos adoptado los cuadrantes como una ley (ver lámina 10). El eje de coordenadas también debió aparecer en la mente de Descartes como una estructura antiquísima del pensamiento: el símbolo de la cruz.

“1. La cruz es uno de los símbolos que se registra desde la más alta antigüedad: en Egipto, en China, en Cnosos de Creta, donde se ha encontrado una 'cruz de mármol que data del siglo XV a.C. La cruz es el tercero de los cuatro símbolos fundamentales (según CHAS) con el centro, el círculo, el cuadrado. Establece una relación entre los otros tres: por la intersección de sus dos rectas que coincide con el centro abre éste al exterior; se inscribe en el círculo y lo divide en cuatro segmentos; engendra el cuadrado y el triángulo, cuando sus extremidades se enlazan con cuatro rectas. La simbólica más compleja deriva de estas simples observaciones: ellas han dado nacimiento al lenguaje más rico y más universal. Como el cuadrado, la cruz simboliza la tierra; pero expresa sus aspectos intermediarios, dinámicos y sutiles. La simbólica del cuatro se liga en gran parte a la de la cruz, pero sobre todo cuando designa un cierto juego de relaciones en el interior del cuatro y del cuadrado. La cruz es el más totalizante de los símbolos (CHAS,

365). 2. La cruz, dirigida hacia los cuatro puntos cardinales, es en principio la basa de todos los símbolos de orientación, en los diferentes planos de existencia del hombre, El centro del cuadrado coincide con el centro del círculo. Este punto común es la gran encrucijada de lo imaginario. La cruz tiene en consecuencia «una función de síntesis y de medida. En ella se unen el cielo y la tierra ... En ella se entremezclan el tiempo y el espacio. Ella es el cordón umbilical jamás cortado del cosmos ligado al centro original. De todos los símbolos, es el más universal, el más totalizante. Es el símbolo del intermediario, del mediador, de aquel que es por naturaleza reunión permanente del universo y comunicación tierra-cielo, de arriba abajo, y de abajo arriba» (CHAS, 31-32). Es la gran vía de comunicación. Es la cruz la que recorta, ordena y mide los espacios sagrados, como los templos; dibuja las plazas de las ciudades; Centrípeto, su poder es también centrífugo. Ella «explicita el misterio del centro. Es difusión, emanación, pero también reunión, recapitulación» (CHAS, 365). 4. La cruz posee también el valor de un símbolo ascensional. (...) La tradición cristiana ha enriquecido prodigiosamente el simbolismo de la cruz al condensar en esta imagen la historia de la salvación y la pasión del Salvador.”⁸⁴⁶

El post-estructuralismo de Foucault o la estructura como eje de coordenadas (una “psicoetnología”):

Según Foucault, las manifestaciones o acontecimientos culturales son la consecuencia de un eje de coordenadas. Foucault no lo dice así, con estas palabras, pero sin duda no podríamos encontrar símbolo más elocuente para explicar su arqueología, donde el símbolo de la cruz es una constante (tal es la experiencia del símbolo de la cruz, con tal magnitud está enraizado en nuestra consciencia). Para empezar plantea, como cuestión metodológica, que hay dos órdenes en una investigación:

“(Una teoría sobre algo...) “responde a una pregunta que se cruza con ésta, al interrogar, como en profundidad y a lo vertical, el nivel horizontal en el que se cumplen indefinidamente los cambios”⁸⁴⁷

Y que toda episteme, toda cultura, se mueve a dos niveles:

“movimiento de quién pregunta: vertical, de arriba a abajo; donde se pretende definir lo estable. movimiento de lo preguntado: horizontal, de un lado a otro; donde se cumplen indefinidamente los cambios”

⁸⁴⁶Chevalier, J. (1986); p. 362-363.

⁸⁴⁷Foucault (1966); op. cit. p. 188.

Sabemos que el objetivo de Foucault es constituir un nuevo saber, un nuevo orden de las cosas, una nueva mutación del saber. en verdad, las bases para la nueva filosofía del S.XX; no tanto una “nueva filosofía”, sino la única que hoy sería legítimo pensar y podría ser creada: empírica (basada en la experiencia), positiva (cuyo conocimiento es verificable mediante la experiencia), racional (lógica y argumentada), objetiva, “contracientífica” (fuera del marco de la representación) y “post-humana” (asumiendo que “humano” es sólo un representación más). Recordemos la renovación del cuadrilátero de la vieja filosofía:

FILOSOFÍA	CC. HUMANAS	CC. POST-HUMANAS
Metafísica	Historia	Psicoanálisis
Epistemología	Psicología	Teoría pura del lenguaje
Ética	Sociología	Etnología
Estética	Análisis de las literaturas y de las mitologías	Literatura

1. El psicoanálisis, que se ocuparía de las condiciones de posibilidad de la consciencia.
2. Una teoría pura del lenguaje, que se ocuparía de las condiciones de posibilidad de la representación.
3. La etnología, que se ocuparía de las condiciones de posibilidad de toda cultura.
4. La literatura, que se ocuparía de las condiciones de posibilidad del arte y la creación

La noción de “eje de coordenadas” se origina cuando a Foucault se le ocurre pensar qué saber resultaría del cruce entre el psicoanálisis y la etnología (esto es, de la metafísica con la ética). No es algo descabellado, ambas estudian las condiciones de posibilidad, son efecto del apriori histórico de todas las ciencias del hombre, son ciencias del inconsciente.⁸⁴⁸ Mientras cada una de las ciencias humanas tiene cierta independencia, éstas las penetran a todas y no se dejan penetrar; por ello, tienen cierta universalidad, aunque no acaban de constituir una “Tª Gral. del hombre”, una antropología, es decir, no resuelven la relación que acontece en la experiencia del hombre y la naturaleza.⁸⁴⁹ Tanto el psicoanálisis como la etnología disuelven al hombre y a la mujer, los

848 “Así, pues, era muy necesario que ambas fueran ciencias del inconsciente: no porque alcancen en el hombre lo que está por debajo de su conciencia, sino porque se dirigen hacia aquello que, fuera del hombre, permite que se sepa, con un saber positivo, lo que se da o se escapa a su conciencia.” Foucault, M.(1966); op. cit. p. 362 y ss. (“Psicoanálisis, etnología”).

849 Pero su desarrollo tiene esto de particular: tienen un cierto “aire” casi universal, a pesar de lo cual no se acercan a un concepto general del hombre: en ningún momento tienden a discernir lo que podría haber de específico, de irreductible en él, de uniformemente valioso siempre que se da a la experiencia.” Foucault, M.(1966); ídem.

deshacen, los llevan a “su origen epistemológico”.⁸⁵⁰ Son saberes positivos, “racionales”, “objetivos”, pero “contracientíficos”; en tanto que van “a la contra”, su objeto es “la condición de posibilidad de...”, instauran un ámbito de pensamiento que les será común. En resumen, son disciplinas “hermanas”, incluso podrían confundirse.

¿Cómo sería una disciplina que cruzase el psicoanálisis con la etnología? ¿Una “psicoetnología”⁸⁵¹? En verdad Foucault no desea que se junten, ni considera que realmente puedan juntarse, sólo cree que tendrían que influenciarse más, pero cada una conservando su función dentro de “el eje de coordenadas”. Si la etnología es el estudio de las sociedades sin historia, una psicoetnología vendría a ser el estudio de los procesos inconscientes que caracterizan el sistema de una cultura dada. ¿Cuáles serían las ventajas de una “psicoetnología”:

- Etnología + psicoanálisis = una etnología que se psicoanaliza: *“Se adivina el prestigio y la importancia de una etnología que, en vez de definirse de antemano, como lo había hecho hasta ahora, como el estudio de las sociedades sin historia, tratara deliberadamente su objeto desde el lado de los procesos inconscientes que caracterizan el sistema de una cultura dada; haría surgir así la relación de historicidad, constitutiva de toda etnología en general, en el interior de la dimensión en que siempre se ha desplegado el psicoanálisis. Al hacerlo así, (A) no asimilaría los mecanismos y las formas de una sociedad a la presión y a la represión de fantasmas colectivos, volviendo a encontrar de este modo, pero en una escala mayor, lo que el análisis puede descubrir en el nivel de los individuos⁸⁵²; (B) definiría como sistema de los inconscientes culturales el conjunto de estructuras formales que harían significativos los discursos míticos, darían su coherencia y su necesidad a las reglas que rigen las necesidades, fundamentarían no en la naturaleza, fuera de las puras funciones biológicas, las normas de vida...”*
- Psicoanálisis + etnología = un psicoanálisis que se etnologiza: *“Se adivina la importancia simétrica de un psicoanálisis que, por su parte, añadiría la dimensión de una etnología, no por la instauración de una “psicología cultural”, no por la explicación sociológica de los fenómenos manifiestos en el nivel de los individuos, sino por (C) el descubrimiento de que también el inconsciente posee —o más bien es— una cierta estructura formal.”*
- Conclusión: **(D)** Mostraría cómo se articula la relación de los individuos con su estructura:

850“La idea de una “antropología psicoanalítica”, la idea de una “naturaleza humana” restituida por la etnología no son más que votos piadosos. No sólo pueden prescindir del concepto del hombre, sino que no pueden pasar por él, ya que se dirigen siempre a lo que constituye sus límites exteriores. De ambas puede decirse lo que Lévi-Strauss dijo de la etnología: que disuelven al hombre. No porque se trate de volverlo a encontrar mejor, más puro y como liberado, sino porque se remontan hacia aquello que fomenta su positividad.” Ídem.

851El término vuelve a ser nuestro, no de Foucault.

852Consideramos que, planteada así, la labor de Jung es muy afín a este proyecto de una “psicoetnología”.

“Por ello, el psicoanálisis y la etnología vendrán no a superponerse uno a otra ni tampoco a reunirse, sino a cruzarse como dos líneas diferentemente orientadas: una que va de la elisión aparente de lo significado en la neurosis a la laguna en el sistema signifiante por el cual viene ésta a manifestarse; la otra que va de la analogía de los significados múltiples (en las mitologías, por ejemplo) a la unidad de una estructura cuyas transformaciones formales entregarían la diversidad de los relatos. No sería, pues, en el nivel de las relaciones entre individuo y sociedad, como se ha creído con frecuencia, donde el psicoanálisis y la etnología podrían articularse uno sobre otra; el que estas dos formas de saber sean vecinas no se debe a que el individuo forme parte de su grupo, no se debe a que una cultura se refleje y se exprese de una manera más o menos desviada en el individuo. A decir verdad no tienen más que un punto en común, si bien es esencial e inevitable: es aquel en que se cortan en ángulo recto: ya que la cadena signifiante por la que se constituye la experiencia única del individuo es perpendicular al sistema formal a partir del cual se constituyen las significaciones de una cultura: en cada instante la estructura propia de la experiencia individual encuentra en los sistemas de la sociedad un cierto número de posibles elecciones (y de posibilidades excluidas); a la inversa, las estructuras sociales encuentran en cada uno de sus puntos de elección un cierto número de individuos posibles (y de otros que no lo son) —así como en el lenguaje la estructura lineal hace siempre posible en un momento dado la elección entre varias palabras o varios fonemas (pero excluye todos los demás).”⁸⁵³

Es decir, el punto donde se unen no es que el psicoanálisis trate del individuo y la etnología de la sociedad; la cuestión es más profunda. Es como si Foucault se “representara” el cruce perpendicular como un EJE DE COORDENADAS⁸⁵⁴, donde la etnología sería la abscisa (la estructura; “sistema formal a partir del cual se constituyen las significaciones de una cultura”; línea que va de la analogía de los múltiples significados a la unidad estructural) y el psicoanálisis la ordenada (el individuo; “la cadena signifiante por la que se constituye la experiencia única del individuo”; línea que va de la locura al inconsciente). En cada punto de unión: el individuo encuentra una elección; la estructura encuentra individuos donde realizarse y otros – los disidentes, inconformistas y subversivos – donde no. Planteada así la estructura, con toda esta retícula de cruces, hay un ejercicio destacable y un esfuerzo por alcanzar una imagen que muestre la unidad del conocimiento humano, tal y como ocurría en la denostada “episteme antigua”. Es como si por un lado Foucault buscara el “continuum” del saber y por otro defendiese el “discontinuum” inherente a la vida; un “eje de coordenadas” más profundo. En su intento por constituir un “continuum” post-

853 Foucault, M.(1966); op. cit. p. 362 y ss. (“Psicoanálisis, etnología”).

854 Repetimos, Foucault no lo expone así, la metáfora es nuestra, aunque es evidente el patrón simbólico subyacente. Por otro lado, no hay un sólo “eje de coordenadas”, hay muchos ejes, como dimensiones hay en la realidad: eje naturaleza e historia; eje pensamiento y acción; eje idea y representación; eje imaginación y economía; etc.

humano. Sin embargo, el “discontinuum” siempre aflora, la pregunta de fondo es: “¿quién habla?”. Es decir, si el pensamiento no es el lenguaje, ¿qué es el pensamiento?, ¿qué es el lenguaje?

“Por un camino mucho más largo y mucho más imprevisto nos hemos visto reconducidos a ese lugar que Nietzsche y Mallarmé indicaron cuando el uno preguntó: ¿Quién habla?, y el otro vio centellear la respuesta en la Palabra misma. La interrogación acerca de lo que es el lenguaje en su ser vuelve a tomar una vez más su tono imperativo.”

La tarea de una genealogía no es averiguar qué significa algo en sí, sino averiguar quién habla y qué se designa (a qué se refiere). Según Mallarmé, la palabra misma; el sujeto se borra, queda el enigma. Según Nietzsche, la voluntad de poder; el sujeto se firma. Somos herederos de esas preguntas y de esas respuestas, ; pues aún no hemos salvado la distancia entre el enigma y lo que somos.

Castoriadis y su “Teoría de los Magmas”, de nuevo como un “eje de coordenadas”:

Para Castoriadis, sin ser considerado un pensador post-estructuralista, la estructura tampoco es un esquema o un modelo válido para pensar la sociedad. Las estructuras suelen ser jerárquicas, mientras que un eje de coordenadas no tiene jerarquías, sino cruces y simultaneidad de posibilidades. Para él, que también piensa la identidad y la diferencia desde la inmanencia, una sociedad no es una estructura, sino un magma.

“La sociedad no es un conjunto, ni un sistema o jerarquía de conjuntos (o de estructuras). La sociedad es magma y magma de magmas”⁸⁵⁵

“La institución sociedad está hecha de múltiples instituciones particulares, no siempre compatibles entre ellas. Tal urdimbre de instituciones son, tienen existencia social, por encarnar ese magma de significaciones imaginarias sociales”⁸⁵⁶

Un magma es aquello de lo cual se pueden extraer (o en el cual se pueden construir) organizaciones conjuntistas en cantidad indefinida, pero jamás puede ser reconstituido (idealmente) por composición conjuntista (ni finita ni infinita) de esas organizaciones. La cultura y la sociedad vendrían a ser, como diría Deleuze, el efecto de superficie de ese magma. Entenderemos mejor el

855C. Castoriadis, IIS, Vol. 2, 106 y 288; citado en Beriain, J. (2003); op. cit.

856C. Castoriadis, Domaines de L’homme, París, 1986, 224-225; citado en Beriain, J. (2003); op. cit.

concepto “magma” si establecemos la siguiente distinción por analogía: “magma-institución”.⁸⁵⁷ Además, nos servirá para trazar una línea de pensamiento que liga diversos discursos aparentemente (por efecto de superficie) heterogéneos.

- *Sociedad como magma*: el fundamento de la sociedad; natura naturans; imaginario constituyente; caos primigenio; la diferencia (post-estructuralismo); múltiples instituciones particulares autónomas.
- *Sociedad como institución imaginaria*: sociedad como efecto de superficie; natura naturata; imaginario constituido; la unidad ficticia; la institución heterónoma dominante.

Pero ¿cómo se produce y se reproducen la sociedad y la cultura? La cultura se autoproduce, o dicho de otro modo, la autoproducción de la sociedad se debe de nuevo a un cruce, a un eje de coordenadas. Lo histórico-social es un efecto de superficie del eje “actos” (y) y circunstancias (x), cuya eclosión es la producción social (instituciones, ciencia, leyes, cultura,...) que en su conjunto dan forma al espacio donde el eje se inserta y adquiere sentido.

Los productos, lo producido, como materialización simbólica de un acto, es el elemento que modula el espacio generado por el eje y que a su vez hace al eje posible. Producto y cultura son dos caras de la misma moneda. En el microcosmos del producto está sellado el macrocosmos de la cultura (“como es arriba es abajo”). Las creaciones, las producciones culturales (los momentos privilegiados de la actividad social, que diría Castoriadis; ya sean en relación con el trabajo, los ritos, las fiestas o la política) son lo único capaz de cambiar, esto es, tanto la estructura (mercado, ciencia, tecnología), como la superestructura (cultura, ideología, política).

Producto = acto + simbólico; síntesis disyuntiva; puntos de eclosión de un eje de coordenadas.

Lo social se corresponde así con lo histórico: lo social es el eje de simultaneidades, coexistencias, que coinciden en un ahora; lo histórico, el eje de sucesiones, con un antes y un después determinable. Según Castoriadis, lo social es la autoalteración. Sólo en la historia lo social puede darse; y sólo en lo social, tenemos historia. Del mismo modo, lo histórico se da como social y sólo como social puede darse. ¿Cuál es el fundamento de lo histórico-social? La “poiesis” simbólica.

857 Esta distinción ya la hicimos en el apartado “lo imaginario”, sólo que ahora la extrapolamos al plano social (y no sólo psíquico).

“Lo histórico es la emergencia de la institución y la emergencia de otra institución.”

“La sociedad no es sólo reproducción y adaptación, es además "creación, producción de sí misma.”

“La sociedad se reconoce como haciéndose a sí misma, como institución de sí misma, como autoinstitución, como autopoiesis social.”⁸⁵⁸

Toda sociedad es adaptaciónreproducción, poiesis y adaptación⁸⁵⁹. Es decir, lo que caracteriza a una sociedad y a una cultura es su capacidad autogenerativa. Tiene la capacidad de definirse y de transformar, mediante su obra de conocimiento y de reflexividad, sus relaciones con el entorno constituyéndolo. Así, el imaginario social aparece en el día a día de nuestras consciencias como un suerte de “Velo de Maya”, un filtro que no nos deja ver la realidad como es, sino prefigurada por el mismo filtro.

Entre una situación y unas conductas sociales se interpone la formación de sentido, un "sistema de orientación de las conductas", fruto de la capacidad de creación simbólica del individuo y de la sociedad. Aquí es donde opera la psique-alma y el Imaginario Social como núcleos de creatividad sociocultural en los que se inscriben significaciones sociales como el mito, la religión, el progreso, etc.⁸⁶⁰

El método de la “interseccionalidad” como “eje de coordenadas” (antropología feminista):

Dentro de la antropología femnista hay un concepto bastante afín a nuestro a nuestro “eje de coordenadas”, se trata del concepto de “interseccionalidad”⁸⁶¹, cuyo objetivo es ayudar a comprender la cuestión del parentesco como efecto de relaciones socioculturales y políticas, y así rechazar el modelo paterno-occidental que define el parentesco como efecto de un tejido de relaciones biológicas. El hecho de mostrar varios ejes de coordenadas no responde a una necesidad de multiplicar el uso, la existencia de vínculos y relaciones, pues eso no parece contribuir a clarificar de qué estamos hablando. Lo significativo, y esa es la verdadera utilidad de un esquema “cruzado”, “en eje” o “interseccional”, no es mostrar la variedad de relaciones, sino analizar la

858 C. Castoriadis, IIS, Vol.2, 87; A. Touraine, La production de la société, París, 1973, 10; M. Maffesoli, (edit.), "The Social Imaginary" en Current Sociology, Vol.41,nº 2,1993; citado en Beriain, J. (2003); op. cit.

859 Adaptación, reproducción y poiesis, curiosamente (aunque a estas alturas ya no parece tan curioso) los tres imaginarios: femenino, masculino y andrógino; y su lugar en los tres momentos del ciclo de la vida: posesión, liberación, conservación; y del ciclo de la cultura: colonización,subversión e integración / reubicación.

860 Beriain, J. (2003); op. cit.

861 “Hoy en día esta en boga asimismo la muy poco elegante noción de interseccionalidad (intersectionality) que aun así puede tener su interés metodológico y utilidad analítica en la medida en que permitiría interrogar una doble y dinámica interrelación”.Stolcke, V.; ¿Qué tiene que ver el género con el parentesco? (2010); op. cit. p. 324.

naturaleza común a éstas. Nosotros asimilaremos el concepto variando estas funciones y reeintroduciéndolas en nuestro discurso. También nos servirá para rechazar el modelo paterno-occidental, pero en vez de resolver la dinámica de las relaciones de parentesco, a nosotros nos servirá como modelo auxiliar para resolver la cuestión de las mutaciones culturales como efecto de relaciones socio-simbólicas. Esto es, el carácter filosófico de nuestra investigación hace que nuestro objetivo sea introducir lo simbólico (y lo pre-empírico) como factor interseccional, y no sólo como producto socio-político. Es decir, entender lo cultural, su proceso dinámico, no sólo atendiendo a sus datos etnológicos o documentos observacionales, sino atendiendo a las condiciones de posibilidad de las subjetividades participantes. Ese es el lugar que reclama la filosofía en el ámbito de las ciencias y en la teoría la teoría cinematográfica.

Entonces, se pregunta la antropología feminista y nosotros con ella, ¿cómo podríamos conceptualizar este proceso? La noción de “relación” resulta insuficiente, no profundiza. La noción de “interrelación” también es insuficiente, pues sólo es una variación de la anterior. Mucho más interesante resulta la noción de “intersección”, esta expresa convenientemente lo que nosotros queremos expresar con nuestro “eje de coordenadas”. Veámos la diferencia entre “interrelación” e “intersección”:

““Interrelación” se refiere a la relación o correspondencia mútua entre personas, cosas o fenómenos. Esta locución, por consiguiente, no va más allá de describir la existencia de una relación entre dos cosas sin especificar; no obstante, la dirección, el tipo de influencia recíproca o causalidad que caracterizarían esta interrelación. Mayor alcance y especificidad analítica tiene el término “intersección”, uno de cuyos orígenes es la geometría y cuyas unidades son conjuntos de elementos. Los tipos de intersección entre los conjuntos pueden variar pero todos tienen en común una exigencia, a saber, que cada conjunto constituya un dominio circunscrito. Por lo tanto, la intersección entre, por ejemplo, dos conjuntos de elementos resultaría en un conjunto con elementos que son comunes a ambos conjuntos originarios.”⁸⁶²

Para nuestra investigación, vamos a reformular el carácter originario de esta noción ⁸⁶³.

⁸⁶² Stolcke, V.(2010); p. 324.

⁸⁶³ “Conocer el origen de conceptos analíticos clave ayuda a apreciar debidamente sus implicaciones heurísticas y epistemológicas (...) La noción de “interseccionalidad” fue una aportación feminista que surgió cuando los colectivos de feministas lesbianas negras denunciaron a mediados de los años 70 la ceguera racial de sus hermanas feministas blancas en Estados Unidos. “Interseccionalidad” es, por lo tanto, una noción eminentemente política que se refiere a la interacción entre las categorías sociales del género, la clase social, la raza y otros principios de clasificación socioculturales diferenciales en la vida de las personas, en las prácticas sociales, las convenciones institucionales, y las ideologías culturales, así como a las consecuencias de estas interacciones para las relaciones de poder (Davis, 2008: 68)” Davis, K. (2008), “Intersectionality as Buzzword: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful”, *Feminist Theory* 9, pp. 67-85. Citado en Stolcke, V. (2010); p. 324. En la antropología feminista se emplea el método de la “intersección” para probar, por ejemplo, el vínculo entre la antropología de género

“Interseccionalidad” consiste en hallar múltiples intersecciones, es decir, elementos superpuestos parcilamente, a partir de dos dominios en principio separados (dos series heterogéneas que diría Deleuze). Para el tema que nos atañe, podemos traducir este fenómeno a las “intersecciones” entre LA ESTRUCTURA (factores socio-económicos, de género, de clase, históricos,... pertenecientes al ámbito de estudio de las ciencias sociales) y la PRE-ESTRUCTURA (las condiciones de posibilidad, los elementos simbólicos,... pertenecientes al ámbito de estudio de las ciencias post-humanas (psicoanálisis, etnología, teoría pura del lenguaje,...) – Junto a las aportaciones de la psicología y las ciencias cognitivas –). Así, nos encontraríamos con dos ámbitos en principio separados compuestos por sendos elementos que se superpondrían parcialmente, a tenor de la información empírica que podemos hallar disponible en los productos culturales (aportaciones intelectuales, ensayos, leyes, manifestaciones artísticas, conductas sociales, etc.); reconocidos estos últimos, de esta manera, como “actos + simbólicos”, (materiales + espirituales), capaces de configurar por acumulación un tercer ámbito o dominio, un firmamento repleto de estrellas que es lo imaginario, que cubre toda la dimensión de lo humano con influencia múltiple sobre sus antecesores: generado por sus antecesores, pero también motor generador de sus antecesores. Es decir, una SUPER-ESTRUCTURA (ideologías, creencias, valores morales, gustos, preferencias estéticas,... pertenecientes al ámbito de estudio de la ética y la teoría estética,...) con la suficiente pregnancia psíquica y social como para interceder en todos los designios de la historia.

Lamentablemente, el empleo de esta metodología en ciencias humanas es muy escaso. Motivo por el cuál no esta consensuada por la comunidad científica su capacidad como herramienta metodológica.

“Tampoco esta claro si la interseccionalidad se refiere tan solo al cruce estático de ejes de diferencia o a un proceso dinámico interseccional de instituir identidades (...) La cuestion de mayor relevancia metodologica se refiere tal vez al alcance analítico a que debería aspirar el análisis interseccionalista. Yuval-Davis puso el dedo en la llaga cuando se preguntaba si este paradigma debía limitarse tan solo al estudio preciso de las relaciones entre identidades, descuidando de este modo el hecho fundamental de que estas interrelaciones se hallan siempre insertas en estructuras sociales históricas (Davis, 2008: 75 citando a Yuval-Davis, 2006)”.⁸⁶⁴

Como decimos, es un concepto inexplorado y, como tal, todavía genera varias

y del parentesco; como dice Stolcke: “se suele tratar de procesos sociopolíticos en los que la interacción entre diversos criterios discriminatorios precisamente refuerza las desigualdades de poder”. Sin embargo, las investigaciones etnológicas que emplean este método son muy escasas.

864 Davis, K. (2008), “Intersectionality as Buzzworld: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful”, *Feminist Theory* 9, pp. 67-85. Yuval-Davis, N. (2006), “Intersectionality and Feminist Politics”, *European Journal of Women’s Studies*, 13 (3), pp. 193-210. Ambos citados en Stolcke, V. (2010); p. 326.

complicaciones. Aunque podríamos solventar algunos obstáculos que comporta su concepción originaria, si introdujeramos, como hemos propuesto, otros factores interseccionales. Nos referimos, por ejemplo, a pasar del eje “empírico-social” que considera lo simbólico meramente como producto, al “simbólico-social”, donde el propio producto es reintroducido en la dinámica generativa de los procesos culturales. Sin embargo, si el modelo feminista ya auspiciaba dudas epistemológicas respecto a su neutralidad ideológica, mucho tememos que el modelo propuesto, con la inclusión de elementos no observacionales, levante mayores recelos – cuando en verdad, los elementos no observacionales, si son pragmáticos, son igualmente válidos en las ciencias naturales, bajo la denominación de “modelos teóricos”– ⁸⁶⁵.

*“(…) Lo habitual es abordar la problemática “interseccionalista” con observaciones inconclusas del tipo señalado, por ejemplo, por Moore: “El sexo, el género y la sexualidad son el producto de un conjunto de interacciones con condiciones materiales y simbólicas que son mediadas por el lenguaje y las representaciones. Necesitamos conectar y tratar un materialismo radical y un constructivismo social radical como relación compleja” (Moore, 2000: 168). No se explica, sin embargo, cual podría ser esa “relación compleja”. Y ello se debe a que suelen faltar los interrogantes que impulsarían un estudio de los procesos estructurales que dan pie, inciden, dinamizan, en fin, “interseccionalizarían” estas interacciones.”*⁸⁶⁶

Consideramos que una investigación interseccional que tuviera en cuenta la pre-estructura como uno de los ejes causantes de la producción cultural, al margen de superar “un materialismo radical” y un “constructivismo” basado en computos observacionales, daría mayor cuenta de cómo las sociedades crean un tejido de significados desde el cuál ofrecen y generan un sentido a sus actividades. Quizá esto haga saltar las dudas en el lector, preguntándose extrañado si estamos hablando de “deducción” – a lo que tendremos que responder que sí –, o si estamos retrocediendo a los tiempos de la de “subjektivización” y de la “introspección” – a lo cuál tendremos que decir que también –. ¿Cómo resolver si no esa “relación compleja”, dónde hallar esos “interrogantes” si no es mirando en el interior del hombre y de la mujer?

Si la metodología interseccional o la “interseccionalidad”, aporta a los estudios antropológicos las siguientes conclusiones...

⁸⁶⁵Véase por ejemplo, el ensayo sobre filosofía de la ciencia “Dos dogmas del empirismo” en Quine, W., “Desde un punto de vista lógico”, ed. Paidós, Barcelona, 2002, pg. 61-93.

⁸⁶⁶Stolcke, V. (2010); p. 327. Moore, H.L. (2000), “Whatever happened to Women and Men? Gender and other Crisis in Anthropology”, en H.L. Moore, *Anthropological Theory Today*, Cambridge: Polity Press.

“El vínculo entre parentesco y género implica al menos tres momentos interrelacionales, a saber: 1) la constitución histórico-cultural de las relaciones de género, 2) la interacción, mediada por la forma de organizar la procreación, que se da entre la construcción del género en tanto que proceso cultural y la configuración sociocultural del parentesco, y 3) la contextualización histórico-estructural de estas interseccionalidades.”⁸⁶⁷

...comprender las mutaciones culturales a través de la imagen de los ejes de coordenadas, figura análoga a la de “interseccionalidad”, confiere al vínculo entre materia y espíritu al menos tres momentos interrelacionales, y por lo tanto la aparición de tres líneas de estudio interdisciplinar; por ejemplo: 1) la constitución psíco-histórica de las dinámicas culturales (cuya investigación sería llevada a cabo por la conjunción de disciplinas como la historia y el psicoanálisis), 2) la interacción, mediada por la forma en que se establecen los paradigmas culturales, que se da entre los índices de consumo, en tanto que proceso económico y la adhesión social a ciertas ideologías (cuya investigación sería llevada a cabo por la conjunción de disciplinas como la sociología, la psicología y la etnografía) y 3) la contextualización histórico-estructural de estas interseccionalidades como productos culturales; esto es “actos + simbólicos” (cuya investigación podría ser llevada a cabo por la conjunción de disciplinas como la ética y la estética).

Este ejercicio comparativo muestra como la “interseccionalidad” o el simple cruce de conjuntos dispares constituyen una imagen a través de la cual la mente se abre y el pensamiento puede discurrir hacia nuevos cauces epistemológicos. Damos pues por descontado que la imaginación humana encontrará con facilidad terrenos donde aplacar sus inquietudes aplicando esta metodología, que por lo pronto no sólo se muestra fructífera a la hora de plantear los problemas, sino también en disponer una línea de actuación donde las disciplinas pudieran también encontrarse, constituyendo un mosaico heterogéneo de la condición humana.

“Eje de coordenadas” / “intersección” entre creación artística y estratificación social:

Algunas investigaciones indican una correlación entre diseño artístico y la estratificación social. Mas quisieramos insistir que el hecho de mostrar varios ejes de coordenadas no responde a una necesidad de mostrar la variedad de relaciones, sino analizar la naturaleza común a éstas.

*“John Fischer, por ejemplo, estudia los rasgos estilísticos del arte con el fin de descubrir
“alguna conexión entre un rasgo artístico y una situación social”. Afirma que el artista expresa*

⁸⁶⁷Stolcke, V. (2010); p. 327.

*una forma de fantasía social. (...) Argumenta que si " los elementos pictóricos del diseño son abstractos a nivel psicológico, es decir, representaciones inconscientes de las personas de una sociedad", entonces los elementos estilísticos en el arte de las sociedades igualitarias serán diferentes a los de las sociedades estratificadas".*⁸⁶⁸

Según este estudio las diferencias artísticas en sociedades igualitarias y estratificadas (es decir entre sociedades que se componen de pequeñas comunidades autosuficientes de estructura similar y poca diferenciación entre las personas, con poca organización política y pocos puestos de poder, y sociedades que incluyen comunidades mayores y más independientes (y no similares), y existen grandes diferencias entre las personas en cuanto a prestigio, poder, y acceso a los recursos económicos), puede resumirse en cuatro características: la disposición de los elementos, la importancia del vacío, la simetría en el diseño y el uso de figuras periféricas. De este modo, y según esta teoría respaldada por un estudio de cultura comparada, las diferencias pueden verse en este cuadro.⁸⁶⁹

868Fischer, J.; Art styles as cultural cognitive maps", AmericanAnthropologist, 63 (1961): 80. También es interesante el estudio de Dressler, W & Robbins, M.; "Art styles, social stratification and cognition: an analysis of greek vase painting", American Ethnologist, 2 (1975): 427-28. Ambos Citados en Ember, C, Ember, M. (1997), p. 387.

869 "La repetición de un elemento simple, por ejemplo, se encuentra en el arte de las sociedades igualitarias, de poca organización política hay pocos puestos de poder. Si cada elemento representa, de forma inconsciente, a los individuos de la sociedad, la propia igualdad entre las personas se representa en la repetitividad de los elementos de diseño. De forma inversa, la combinación de distintos elementos de diseño en dibujos complejos que encontramos en sociedades estratificadas, reflejan el alto grado de diferenciación social que existen estas sociedades.

Según Fischer, el espacio vacío en el diseño artístico de la sociedad igualitaria representa el aislamiento relativo que existe en la sociedad. Debido a que las sociedades igualitarias son pequeñas y autosuficientes, tienden a no relacionarse con extraños y prefieren buscar seguridad en su propio grupo. Por otra parte, el arte de las sociedades estratificadas es más cargado. La sociedad jerarquizada no busca el aislamiento del individuo o de la comunidad dentro de su propio grupo, puesto que éstos han de ser interdependientes, y cada nivel social proporciona, en el mejor de los casos, servicios para los que están arriba y ayuda para los más necesitados. Fischer afirma que, en General, vemos una falta de espacio vacío en los diseños de las sociedades en las que no se buscan la seguridad evitando el contacto con extraños, sino que " se busca seguridad mediante la incorporación de personas externas a su jerarquía, por medio del dominio o la sumisión, como indica del poder relativo.

La simetría, la tercera característica relacionada con el tipo de sociedad, es similar a la primera. La simetría indica similitud o sociedad igualitaria; la asimetría indica diferenciación y, tal vez, estratificación. La cuarta característica, la presencia o ausencia de periferia por límite (" marcos" en nuestro parte), indica la presencia o ausencia de reglas jerarquizadas impuestas que limitan el comportamiento o individual. Un diseño no periférico refleja la libertad de acceso a la mayor parte de la propiedad; las sociedades igualitarias no ponen cercos que limiten una propiedad para uso exclusivo de una persona. En el arte de las sociedades estratificadas, los límites o periferias refleja la idea de la propiedad privada. También representan, de manera simbólica, las verdaderas diferencias en la forma de vestir, la ocupación, la clase de alimento permitido, y la educación que distinguen a las distintas clases de personas (...) Siguiendo las teorías de Fischer, nos aventuramos a predecir que los diseños del arte visual serán cada vez más complejos y asimétricos, según aumente la estratificación social." Fischer, J.; Art styles as cultural cognitive maps", AmericanAnthropologist, 63 (1961): 80. Citado en Ember, C, Ember, M.(1997), p. 387. y 396

INTERSECCIÓN ENTRE ORDEN POLÍTICO Y ARTE VISUAL	
Sociedad igualitaria	Sociedad estratificada
Repetición de elementos simples	Integración de distintos elementos
Mucho espacio vacío o “irrelevante”	Poco espacio vacío
Diseño simétrico	Diseño asimétrico
Figuras no periféricas	Figuras periféricas

Creemos oportuno considerar estas diferencias no sólo en el ámbito social, sino también en el psíquico, es decir, en el de los anhelos, idelaes e inquietudes; dicho de otro modo, en el legado moral que todo artista pretende dejar en el mundo.

Estudios como éste ofrecen tanto al antropólogo, toda la comunidad científica, nuevas herramientas con las que evaluar tanto o antigua sociedades como fenómenos artísticos actuales. Si el arte es un reflejo de la cultura de un pueblo, entonces el estudio de la forma de arte de una sociedad proporciona un medio de comprobar la exactitud de las teorías que establecemos acerca de su cultura, basándonos en aspectos empíricos como son sus productos culturales. De este modo, y siguiendo teorías como están, podemos calcular cuando se produjo una transformación cultura por los cambios que observamos, a través del tiempo, en la forma en la que cada sociedad proyectada, plasma o simplemente imagina su mundo y deja una huella de esta imagen en sus productos, en sus "actos + simbólicos".

Intersecciones como ésta, entre arte y sociedad, no sólo las encontramos en las representaciones visuales, también existen en la música ⁸⁷⁰ (estudio sobre el ritmo, la armonía, la composición,...), y en la tradición popular⁸⁷¹ (los mitos, leyendas, cuentos populares, baladas, adivinanzas, refranes y supersticiones del grupo cultural). En torno a este fenómeno de "intersección" muchas preguntas giran en el aire, y cada disciplina dirige su inquietud hacia un terreno acotado: ¿Por qué hay ciertas estructuras comunes? (antropología), ¿qué significado tienen?

870 “Al igual que ocurre con el arte visual, la música también difiere de sociedad en sociedad. Algunas investigaciones observan correlaciones entre los estilos musicales y la complejidad cultural. Otras, sin embargo, muestran vínculos entre las prácticas utilizadas para criar a los hijos y la preferencia de una sociedad por modelos rítmicos, variaciones en el tono, y cualidad de voz concretos”. Véase, Lomax, A. (ed.); *Folk song style and culture*, American Association for the Advancement of Science, Publication No. 88 (Washington, D.C., 1968; y, con un planteamiento diferente, Edward O. Henry, “The Variety of Music in a North Indian Village: reassessing Cantometrics”, *Ethnomusicology*, 20 (1976). Ambos citados en Ember, C, Ember, M. (1997); p. 390.

871 Quisieramos destacar algunos ensayos al respecto; más allá de los clásicos (Propp, Jung, Campbell, Eliade, Vernant, Grimal, Levi-Strauss, etc.), como son Dundes, A.; *Folklore Matters* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1989; Dundes, A. (ed.); *The study of folklore* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1965; Bauman, R. (ed.), *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a Communications-centered Handbook* (New York: Oxford University Press, 1992); George O. Wright, “Projection and Displacement: A cross-Cultural study of folktales aggression”, *Journal of Abnormal and social psychology*, 49 (1954); Cohen, A.; “A cross-cultural Study of the Effects of Environmental unpredictability on aggression in folktales”, *American Anthropologist*, 92 (1990). Todos ellos citados en Ember, C, Ember, M. (1997).

(psicoanálisis), ¿por qué surgen? (filosofía), ¿cómo hemos de analizarlas? (teoría del arte), etc.

“Eje de coordenadas”: trascendencia + inmanencia, libertad y praxis histórica; la responsabilidad ante el destino:

“Simmel en un artículo que publica en 1918 nos ofrece una perspectiva muy similar a la de Castoriadis. La vida, según Georg Simmel, a través de su agencia dinámica, el alma humana, extrae de su magma imaginario de contenidos, de su indeterminación de posibilidades, unas determinadas formas, unas constelaciones de sentido, se autolimita siendo ella misma sin-límite al originar su alteridad, la forma, la objetividad. El modo de existencia que no restringe su realidad al momento presente, situando el pasado y el futuro en el ámbito de lo irreal; eso es lo que llamamos vida. La condición última, metafísicamente problemática, de la vida radica en que es continuidad sin límite y al mismo tiempo es ego determinado por sus formas limitadas. La vida empuja más allá de la forma orgánica, espiritual u objetiva de lo realmente existente y sólo por esta razón la trascendencia es inmanente a la vida. La vida se revela a sí misma como un continuo proceso de autotrascendencia, proceso este de autorrebasamiento que la caracteriza como unidad, como la unidad del panta rei heraclíteo, como el ser propio del devenir. En su extraordinario texto intitulado “Puente y Puerta” (1909) Simmel inequívocamente había manifestado ya que “el hombre es el ser fronterizo que no tiene ninguna frontera”. El individuo es ese ser que crea límites, pero, para sobrepasarlos. (Desde la libertad...) el hombre crea su propio destino (como también apuntaba Weber), pero no un destino metasocialmente dado, más allá de su intervención, sometido a instancias suprasociales, como Dios o la naturaleza, sino un destino producido por él mismo, un destino que emerge en la correferencia entre ser y deber ser, decisión y resultados, libertad y dependencia, en definitiva, entre vida y forma.”⁸⁷²

El pianista, el piano y la melodía:

“Ser y deber” (metafísica y ética), “libertad y dependencia” (ética y humanidades), “espíritu y materia” (filosofía y humanidades), “idea y representación (epistemología y humanidades), “Psicoanálisis y etnología” (metafísica y ética), “arte y sociedad” (estética y política), “pensamiento y acción” (epistemología y ética), “naturaleza e historia” (biología/ metafísica y humanidades), “imaginación y economía” (metafísica y política), “hacer y representar” (ética y epistemología), “lo histórico y lo social” (metafísica y ética),... No hay un sólo “eje de coordenadas”, hay tanto ejes

872 Beriain, J. (2003);

como cruces hay en la realidad, elevando a “n” el cuadrilátero antropológico de las experiencias, de las reflexiones y las acciones. Más como hemos insistido, la pluralidad de los ejes no debe ocultar lo esencial de su naturaleza. Un eje, por su origen simbólico antes que geométrico, muestra su eficacia no sólo por relacionar múltiples series heterogéneas y mostrar su influencia recíproca, sino por sintetizarlas en una entidad, la *cruz*; es igualmente eficaz no sólo por mostrar que cada entidad, pese a cruzarse, pertenece a un dominio circunscrito atestiguando el cruce lo común a ambas (suerte de *semiosis ilimitada* a lo Peirce), sino por clarificar la naturaleza “anti-estructural” de ese cruce. El eje no reproduce un orden jerárquico, sino que las coordenadas se influyen recíprocamente y son indisolubles. Sólo en la *estructura* la *pre-estructura* puede realizarse, sólo mediante la *pre-estructura*, la *estructura* tendrá sentido. La trascendencia, como dice Simmel, es inmanente a la vida; y la inmanencia también es trascendente a la vida.

Vida, sociedad, cultura, psique,... Son ejemplos de realidades magmáticas que se comprenden mejor como cruces más que como entidades estables. Un cruce no es la *identidad platónica* ni la *diferencia post-moderna*. Un cruce le da la identidad a la diferencia y la diferencia a la identidad; ambas conviven simultáneamente en igualdad de posibilidades. Sólo en la praxis social lo imaginario existe, sólo desde lo imaginario la praxis social tiene sentido. En la estructura se materializa el imaginario, en la pre-estructura se imaginiza la materia, “*nada estuvo en la realidad que no pasara antes por la fantasía*”. Es precisamente la praxis (que no por casualidad incluye la cruz (“x”) en su significante) la que hace posible ese cruce y lo lleva más allá.

Pues la potencia simbólico-clarificadora del eje no acaba ahí, el mismo cruce, la propia praxis, dispara una línea de fuga, una síntesis disyuntiva; el cruce entre ambas coordenadas siempre da lugar a una entidad nueva y extraña – si lo comparamos con las creaciones naturales de la naturaleza – , un producto. Como ya dijimos, por ser cruce entre un ámbito simbólico y una material, todo producto es un “acto simbólico”, un producto, valga la redundancia, de dos series heterogéneas. Los productos culturales son los puntos de eclosión de un eje de coordenadas. Recordemos los cuadrantes: 1) región superior derecha, metafísica; 2) región superior izquierda, ética; 3) región inferior izquierda, epistemología; 4) región inferior derecha, estética. Cada producto ocuparía su lugar dentro de los cuadrantes de experiencias, por ejemplo: producto en la coordenada (-2, 4), pertenecería al ámbito de la metafísica; producto en la coordenada (2, -4), más estético que ético,... (la imagen vuelve a ser tosca, lo sabemos, pero lo primero es poder captar su sentido). Poco a poco, los productos ocupan su lugar en el eje como acontecimientos, como fenómenos que aparecen, como punto de eclosión, como estrellas pertenecientes a la constelación de la cultura, que a través de esos productos su dimensión global, su constitución como paradigma o episteme, empieza a adquirir sentido. Pues, como ya dijimos, *lo producido, el producto, es el elemento que*

modula el espacio generado por el eje y que a su vez hace al eje posible. Producto y cultura son dos caras de la misma moneda. En el microcosmos del producto está sellado el macrocosmos de la cultura (“como es arriba es abajo”). Esto es, la suma de todos los productos generados genera, por sus características comunes, una imagen mayor, un eje mayor, un producto más “grande”, una cultura; o como lo venimos llamando, una super-estructura. Que, por los procesos de posesión junguiana ya referidos, incide en cada una de las psiques, en el elemento pre-estructural de la sociedad, regresando al origen y cerrando así el círculo que sólo se convertirá en ciclo mediante un cruce entre el fondo subversivo e inconformista de lo inconsciente y de la imaginación radical con unas condiciones de posibilidad materiales que permitan que “eclosione” ese imaginario y su arquetipo que pretendan reequilibrar la situación (ver lámina 10).

Puede ser útil también la metáfora del pianista, tal como ya fuera expresada, creemos recordar por Merleau-Ponty o por Proust, y que las palabras de Simmel han vuelto a traer a nuestra memoria. El pianista tiene un piano inmenso en la cabeza, infinidad de teclas que podrían eclosionar. El alma del pianista (pre-estructura), *extrae de su magma imaginario de contenidos, de su indeterminación de posibilidades*, (gracias a la estructura material) *unas determinadas formas, unas constelaciones de sentido* (productos, actos simbólicos), *se autolimita siendo ella misma sin-límite al originar su alteridad, la forma, la objetividad*, la melodía. Esa melodía resuena como un *ritornello* en nuestras cabezas, es el sentido que una epistem, un paradigma, impone a las cosas, maneras de ser, de pensar, de hacer y de juzgar. Territorialización de la cultura, colonización (recordemos a Deleuze); movimiento de oposición de libertad de la consciencia, desterritorialización.

El eje de coordenadas y la teoría cinematográfica:

Al margen de la propia trascendencia de los productos-películas en nuestras super-estructuras colectivas, culturales y psíquicas (suerte de troquelado simbólico-social), al margen de arrojar luz sobre el dispositivo de creación de nuevos imaginarios, al margen de cómo el cruce entre lo simbólico y la realidad y su espacio super-estructural marca y delimita, objetiviza, las praxis de los cineastas y sus películas, y al margen del motor arquetípico de su intencionalidad y las condiciones materiales de producción (presupuesto, acceso a medios), al margen, pues, de lo ya analizado, pensemos las posibilidades que este eje inaugura para el ámbito de la teoría cinematográfica. Cómo podríamos llegar a clarificar la aparición y mutación de los diversos períodos históricos.

¿Qué coordenadas dieron lugar al cine primitivo, al paradigma clásico o al moderno? La “tecnología y ...”, el “capitalismo industrial y ...”, “la crítica, el espectador y ...”. Por otro lado, también nos permitiría “interseccionalizar” los inicios y finales de un período con dos factores / coordenadas clave. Un período cultural nuevo, un paradigma cinematográfico nuevo, el origen del cambio como el producto de un nuevo sistema técnico de filmación (Y) y nuevo sistema de difusión (X). Entender, quizá, las mutaciones audiovisuales como el producto de un modo de producción y un sistema de comunicación. Pensamos en el paso del cinematógrafo a los nickelodeon, en el cine primitivo; en el sistema de producción de las “majors” a la T.V., en el cine industrial; y de la tele a la era de internet, e como paso del cine de autor moderno al cine de autores post-moderno. ¿Cuál sería el próximo cambio en el cine? Dependerá del cruce entre el sistema técnico de filmación (Y; ¿nuevos móviles?) y (X; ¿nuevas posibilidades de internet?). La imagen es todavía tosca, somos conscientes, pero el campo inaugurado a través de esta metodología se muestra fructífero.⁸⁷³

* * *

Pese a todo, la imagen del cruce aún no está completa, aún cabe introducir en ella, como mínimo, tres elementos de un modo u otro ya anunciados: el motor subversivo, los tres imaginarios, e introducir la propia dinámica del eje dentro de un ciclo evolutivo más amplio.

873 Ver “Anexos / Making off, renovación de la teoría cinematográfica (contra-discursos)”.

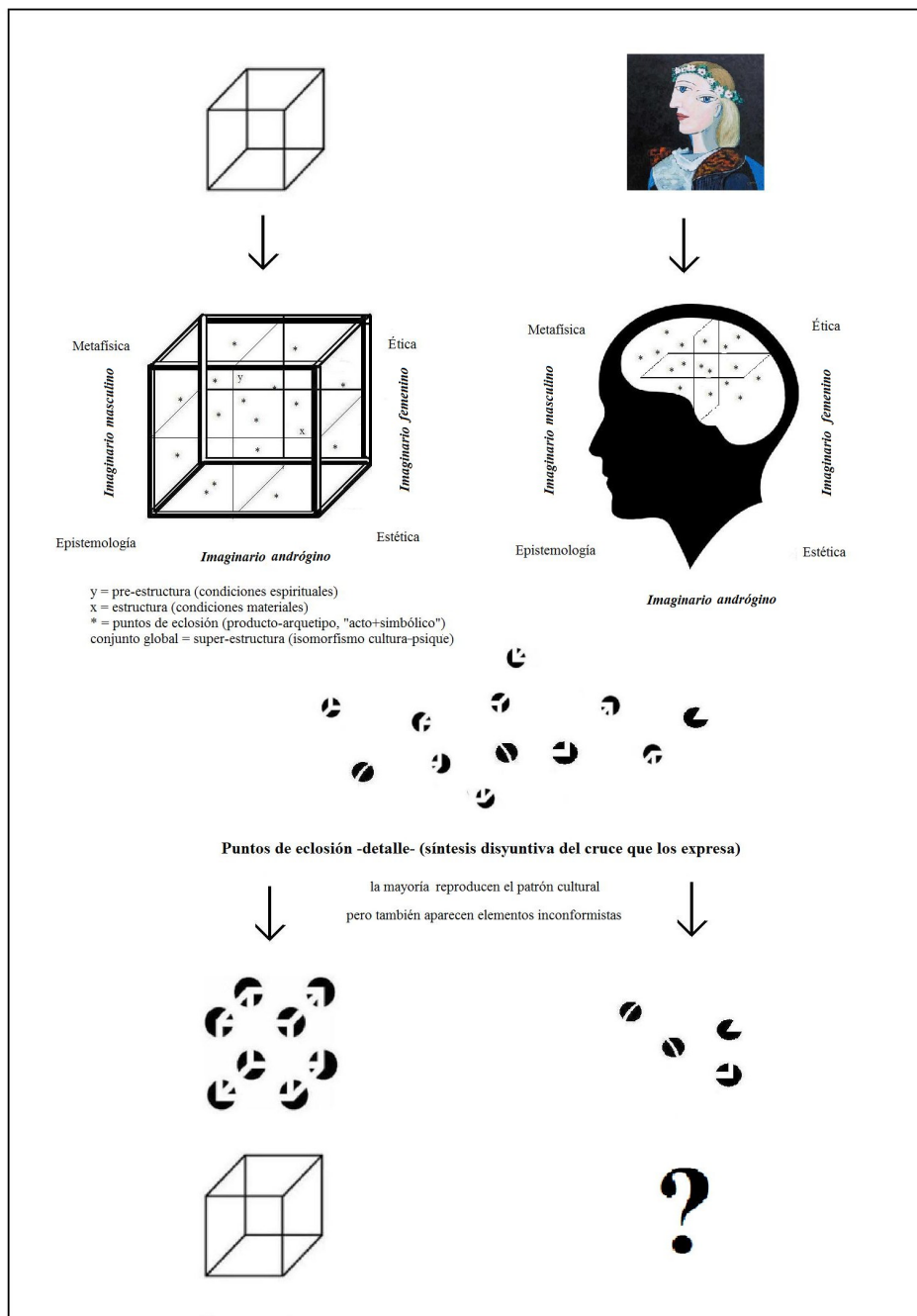


Lámina – 10, 3 x 4, una imagen de la cultura y de la psique; dos columnas A y B, de arriba a abajo:

1A) La ilusión óptica del cubo de Necker nos sirve para formarnos un 2A) modelo de la cultura en constante “fluctuación”, donde intervienen los 3 imaginarios “psico-biológicos” y las 4 experiencias-inquietudes antropológicas: metafísica, epistemología, ética y estética. 1B) Picasso, retrato de Marie-Thérèse Walter (1928), es una ilusión óptica que nos sirve para 2B) hacernos una imagen del ser humano, también en constante mutación histórica, cuya psique está caracterizada por el mismo eje que define a la cultura (isomorfismo). 3AB) Los múltiples cruces entre los aspectos espirituales y los materiales (magma social) generan la aparición de puntos de eclosión “actos + simbólicos” “polipsíquicos” (productos culturales en la sociedad e imágenes arquetípicas en la “bóveda craneal”); 4A) La mayoría reproducen (proyectan) en su praxis, por “tendencia natural / social”, el mismo patrón cultural que los ha generado, haciendo de los paradigmas un código cerrado; 4B) mientras otros, unos pocos, “eclosionan” como elementos inconformistas, interrogativos, enigmáticos, que mediante la praxis transformarán la imagen “fluctuante”, y hasta entonces “cerrada”, de la cultura y de la psique cuando encuentren en ella una ubicación. Son las imágenes “subversivas-liberadoras” (artísticas, revolucionarias) que se opone a las “establecidas-colonizantes” (culturales, conservadoras), y definen la aventura de la condición humana.

4) Imaginario y subversión (el motor de la historia):

“Todo equilibrio existente es cuestionado cada vez que hombres anónimos intentan vivir de otra manera. Pero eso siempre sucedió lejos. Lo sabemos por los periódicos y las noticias. Permanecemos al margen como a un espectáculo más. Nos apartamos de ello por nuestra no intervención. Es bastante decepcionante por nuestra parte. ¿En qué momento se retrasó la elección? ¿Cuándo perdimos nuestra oportunidad? No hemos encontrado las armas que necesitábamos. Hemos dejado que las cosas pasen. Yo he dejado pasar el tiempo y perder lo que debí defender.”

Guy Debord, en el film *Crítica de la separación*, 1961.⁸⁷⁴

Debemos, por lo tanto, volver a formularnos la pregunta: ¿quién se expresa a través de la cultura? Allí donde los intereses reales de los grupos sociales se confrontan, allí donde las condiciones de vida hacen que el pensamiento se vuelve menos ingenuo, más crítico, más realista; allí donde ya no se admite percibir la vida a través de filtros tornasolados, donde crece la desesperanza, pero se origina también lo salvador, aún es posible un acto de liberación, una fuga del círculo del rebaño, un cruce entre pensamiento y acción que devuelva a la vida su auténtico color. Un acto creativo que frente al poder, libere y haga justicia.

"Escuelas" de cine subversivo son:

*“Las cinematografías alternativas, nacidas con frecuencia en el Tercer Mundo o en las comunidades minoritarias del Primer Mundo, han explorado un amplio espectro de estéticas alternativas, cristalizadas en una serie de sugestivos epítetos y neologismos: la "estética del hambre" de Roucha, la "estética de desecho" de Rogerio Sganzerla, el "Counter Cinema" feminista de Claire Johnston, la estética "salamandra" (frente a la estética "dinosaurio") de Paul Leduc, el "terrorismo termita" de Guillermo del Toro, la "estética nómada" de Teshome Gabriel, la "estética de la diáspora" de Kobena Mercer, la "estética de Esopo" de Clyde Taylor y el "cine imperfecto" de Espinosa.”*⁸⁷⁵

Este tipo de películas vinculadas fuertemente a una práctica de resistencia, no son ni homogéneas ni estáticas, pueden variar en el espacio y en el tiempo, según la época y de una región a otra. Todas eluden las convenciones formales del realismo dramático en favor de otros modos y

874 Tomado de Tudurí, G.; Manifiesto del Cine Sin Autor 2.0; op. cit.

875 Stam, R.; Teorías del cine, op. cit, pp. 188.

estrategias, por lo general basadas en tradiciones culturales no realistas, generalmente no occidentales; de allí que proyecten otros ritmos históricos, otras estructuras narrativas, otros imaginarios sobre el cuerpo, la sexualidad, la espiritualidad o la vida colectiva.

En cualquier caso, la experimentación, reinstaurar un nuevo mundo, una nueva imagen del mundo, que desafíe los tabúes y cuestione los “buenos principios”, lo “normal”, el límite de lo “aceptable”. Formas y contenidos que sorprendan al público y le provoque la reflexión sobre su condición como individuo; volver a emocionarnos por ser humanos. Allí donde nace irrefrenable el deseo de transformar el mundo se despliega también un arte diferente.

“La subversion en el cine comienza cuando el teatro se oscurece y la pantalla se ilumina. Para el cine es un lugar de magia donde los factores psicológicos y ambientales se combinan para crear una apertura a la maravilla, la sugestión, y el desbloqueo del inconsciente. Es un santuario en el que los rituales modernos arraigados en recuerdos atávicos y deseos subconscientes son representados en la oscuridad y aislados del mundo exterior.

El poder de la imagen, nuestro miedo a ella, la emoción que nos empuja hacia ella, es real. A falta de cerrar los ojos - en el cine, un acto difícil y sin precedentes - no hay defensa contra ella.”

(...) ¿Por qué suponer que el recuento de fantasías soñadas en silencio en las salas del mundo durante los últimos setenta años - fantasías de lujuria, violencia, ambición, perversión, crimen y amor romántico - eran menos poderosos?

*Es en las películas donde el único y absoluto misterio moderno es celebrado”, dijo Andre Breton. Es conveniente destacar que fue un surrealista quien tan bien expresó la curiosa combinación de tecnología y metafísica que es el cine; para la ciencia moderna la realización de un continuum que va de lo racional a lo irracional se relaciona directamente con la propia naturaleza del proceso del visionado. Esto implica un teatro a oscuras, una mayor apertura a la sugestión, el trance semi-hipnótico del espectador; el surgimiento de los más profundos deseos y ansiedades, y la inhibición de la respuesta razonada a favor de la reacción “visceral”. Lejos de representar una derrota en la lucha del hombre hacia la conciencia, la aceptación de esta dualidad inevitable (el fluir, el uno en el otro, del racionalismo y la irracionalidad) es en sí misma un paso hacia el futuro.”*⁸⁷⁶

La subversión se gesta en lo inconsciente:

“Ahora se revela el rol profundo del símbolo: es confirmación de un sentido en una libertad personal. Es por esto que el símbolo no puede explicarse: la alquimia de la transmutación, de la transfiguración simbólica sólo puede efectuarse, en última instancia, en el crisol de una libertad. Y la potencia poética del símbolo define la libertad humana mejor que cualquier especulación filosófica: esta última se obstina en ver en la libertad algo objetivo, mientras que en la experiencia

876 Vogel, A.; Film as a Subversive Art (1974); op. cit. De la introducción; la traducción es nuestra.

del símbolo experimentamos que la libertad es creadora de un sentido; es poética de una transcendencia en el seno del sujeto más objetivo, más comprometido en el acontecimiento concreto. Es el motor de la simbólica."⁸⁷⁷

Frente a lo instituido por una cultura, la imaginación instituyente, frente al dominio racional de un paradigma, la chispa de irracionalidad, encender la mecha. Frente a la uniformidad de una episteme, el inconformismo, la subversión. El conflicto entre la identidad y la diferencia. Este conflicto sucede tanto a escala local como a escala global. ¿Cómo nace el germen subversivo en una cultura?, ¿cómo es posible que una cultura cree productos, actos simbólicos, subversivos? Estas particularidades culturales, vista en perspectiva, ponen de manifiesto tanto la diversidad de una cultura como su identidad.

*"Haciendo alusión al maestro de la antropología interpretativa Geertz. Como Stocking apunta: "Desde una perspectiva más amplia, la preocupación del evolucionismo clásico con lo irracional puede ser considerada simplemente como una variante de una inquietud antropológica occidental general. Pues, a un nivel etnográfico o de experiencia directa de confrontación cultural, la pregunta 'por qué hacen algo tan local?', a pesar de ser fundamentalmente etnocéntrica, constituye al mismo tiempo tal vez la pregunta antropológica fundamental: 'Por qué estos Otros humanos hacen cosas que a Nosotros nos parecen patentemente irracionales?'. Está implicado en ello de modo inmediato lo que Geertz ha calificado como el dilema antropológico teórico más profundo: cómo puede compaginarse la manifiesta variedad de formas culturales humanas con la unidad biológica de la especie humana?."78 Es decir, según Stocking, siguiendo a Geertz, lo que caracteriza la empresa antropológica no es el estudio del hecho de la diversidad cultural sino el dilema de cómo reconciliar la unidad de la especie humana con la manifiesta diversidad cultural.*⁸⁷⁸

¿Cómo es posible esta diversidad cultural dentro de la identidad antropológica? El motor del cambio, aquello por lo que una cultura muta y deviene otra cosa, no deja de ser una irracionalidad dentro del continuum racional de una cultura una vez establecida. Como venimos estableciendo, esta subversión contra el dominio racional de lo masculino, del imaginario masculino, se lleva a cabo desde una coordenada opuesta, lo emotivo-irracional-femenino. Como ya hicimos referencia en el punto " el tercer cerebro", las emociones y los sentimientos que se generan en el cerebro a partir de la intervención del hemisferio izquierdo, el femenino, tienen un papel fundamental en nuestras vidas.

877 Durand, G.; La imaginación simbólica (2005); op. cit. (cap. 1. "la victoria de los inconoclastas o el revés de los positivismos")

878 Verena Stolcke; *De padres, filiaciones y malas memorias. ¿Qué historia de qué antropología?* (1993), op. cit. p. 29-30. (G.W. Stocking, Jr., Victorian Anthropology, The Free Press, Nueva York, 1991, p.313).

*" Las emociones y los sentimientos son el origen, el encendido central de la conducta humana. Sola energía que permite el ensamblaje coherente de todos los ingredientes de una planificación futura sea ésta realizar un viaje o escribir un libro. Sin el fuego emocional previo los planes, incluso los del día a día quedan desintegrados, mal coordinados y sin mantenimiento ni realización. Las emociones son ese motor, tanto para nuestra inmediata reacción ante el peligro o el placer como para generar nuestras frustraciones y reacciones agresivas. Es por ello que los sentimientos y las emociones son la cara y la cruz, la luz y la sombra de lo que el hombre es. Son el cielo y el infierno de nuestra conducta con los demás seres humanos"*⁸⁷⁹

Sin duda las emociones y lo irracional están fuertemente interseccionadas con ese motor de cambio. Su objetivo, de algún modo, es derribar los ideales conscientes del orden social, que están resueltos a lograr la victoria de la luz contra la oscuridad. De algún modo, el discurso de lo inconsciente no es "hágase la luz", sino "háganse las tinieblas". Todo acto que se interseccione con lo inconsciente es un camino de subversión, vuelta a la luz después de, como Orfeo, haber recorrido las tinieblas. El camino del artista, del científico aventurero, del místico y del asceta... pero también el camino de oscuridad que ha de recorrer el marginado por el sistema, el pareja, por motivos de género, xenófobos, racistas o clasistas, homofobia, aporofobia,...

*"En otro papel, es el Bufón o Bromista, representado lo que Gerald Heard ha llamado "meta-comedia" y Chesterton "la burla del buen rey", el reírse de sí mismo y con el propio "self" a descubrir el juego en lugar de la batalla detrás de la competición entre el Cielo y el Infierno. Pero, tal como dijo Cervantes, " el papel más difícil de la comedia es el del bufón, y no debería ser un simplón el que desempeñará ese papel".*⁸⁸⁰

Locura y subversión:

Es un tópico común, tanto de la psicología como de la teoría estética, hallar un paralelismo entre enfermedad mental y genialidad creativa. Un registro importante de creadores en el campo del arte y la cultura, así lo avalan. Suele tratarse de enfermedades relacionadas con el mundo de las emociones, como son la depresión y la enfermedad maniaco-depresiva. El aval estadístico ha llegado a especular si los mismos genes que predisponen a estas enfermedades pudieran también predisponer para sujeto o para la creatividad artística. En cualquier caso, ha de entenderse en que la enfermedad lo único que hace es potenciar unas cualidades previas, unas facultades artísticas que ya estaban en el sujeto.

⁸⁷⁹Mora, F.; El reloj de la sabiduría, ed. Alianza, Madrid, 2001; citado en Mora, F.; Continuum, (2002); p. 89.

⁸⁸⁰Alan Watts (1995); op. cit. p. 46.

*"La enfermedad y la flamante forma filosófica se ponen en mutuas relaciones, transformándose dentro de una indisoluble identidad. Nos desconcierta el hecho de que el mismo paso del desarrollo necesario de su pensar; así como lo que constituía su grandiosidad espiritual y la profundidad existencial de su ser - es decir, lo que significaba el enigma de una excepción que llegó a tener importancia universal - debiese ser, repentinamente o enfermedad o factor biológico desconocido (...) En efecto, al carácter insoluble del entrar en una existencia dada pertenece el hecho de que Nietzsche sólo un alcanzará su peculiar altura mediante el salto de 1880. Los factores "patológicos" no solamente no han perturbado, sino quizá ha posibilitado lo que, de otro modo, no hubiese nacido."*⁸⁸¹

Ante esta perspectiva cabría preguntarse si parte de las grandes obras intelectuales o artísticas que configuran nuestra memoria cultural son producto de la locura. Concretamente, la psicología se pregunta "¿hasta dónde llega a los límites de "lo normal para comprar normal" como valor de la excelsitud propia mente humana y lo "patológico" o enfermo como valor añadido?"

*"No siempre es clara la línea divisoria entre lo mórbido y lo normal en el mundo de los trastornos psiquiátricos. De hecho, la nueva psiquiatría nos muestra lo poroso de esa línea divisoria y como hay "piezas normales" en la estructura cognitiva del enfermo mental y "piezas anormales" en la estructura cognitiva del ser humano "normal". Sin duda que estas observaciones en las que más y más se adentra la actual neuropsicología y neuropsiquiatría cognitiva y las nuevas técnicas de imagen están aproximando ideas que nos permiten ver cada vez más la convergencia de lo "normal" y "anormal"."*⁸⁸²

Actualmente los psiquiatras admiten que no existe - no hay constancia material - algo que pueda llamarse personalidad "sana", "normal" o "perfecta"; Hoy en día, la distinción no se encamina tanto a delimitar lo normal de lo patológico, sino a considerar las diferencias entre personalidades como un ejemplo claro de la diversidad humana. Sin duda debemos este giro "tolerante", "humanizante" en las ciencias naturales a los trabajos de Foucault; quién supo ver, y hacer ver, que en muchas ocasiones la locura ha sido un "saco" de gran utilidad para quienes ostentan el poder político y social; los centros psiquiátricos han sido, y quién sabe hasta qué punto quizá son, cárceles para aquellos individuos inconvenientes para el orden social; declarados sin motivo esquizofrénicos o paranoícos, o dicho de otro modo, "peligrosos".⁸⁸³

881Mora, F. (2002); p. 191-192 (Jaspers, K.; Nietzsche, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1963)

882Ídem, p. 192

883Véase Foucault, M.; "Historia de la locura en la época clásica, 2 vol., ed. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2015.

La imaginación inconformista:

Como nos enseñó Castoriadis, la imaginación radical es inconformista *per se*, es indeterminación, caos, abismo sin fondo; y esa cualidad se contagia al ser propio de lo histórico-social como imaginario radical. El espíritu individual es inconformista y vuelve al colectivo inconformista. En verdad, imaginario y subversión son dos cosas distintas, pero muy complementarias.

Podría llegar a entenderse que, según Castoriadis, el caos del ser, imaginación radical, es el “motor de la historia”. Pero no debe entenderse así. Nosotros pensamos que lo imaginario es una potencia ciega, una capacidad creativa y generadora de sentido porque sí. Lo imaginario es algo sin reglas que genera reglas. Podemos deducir algo de su naturaleza, su función es adaptar tus ideas y, sobre todo, creencias (y no únicamente tus “deseos” como diría Freud) a la realidad. Lo imaginario es un “estabilizador psíquico” (*men sana in corpore sano*). Respecto a las creencias es importante destacar su “potencia subversiva” (si la tienen o no), su inadaptabilidad a lo que está impuesto. Lo imaginario a menudo se nos aparece como un puente, una síntesis (hijo) entre el sentimiento (madre) y la razón (padre). Y lo subversivo, como la chispa que enciende lo imaginario hacia el cambio, hacia la descolonización, hacia la liberación, la toma de conciencia de las cosas. Es la respuesta consecuente a la sensibilidad especial para sentirse afectado por la realidad, por el contacto no mediado (autónomo) con la vida.

Sin el elemento subversivo, el imaginario no introduce cambios. Si por él fuera, su capacidad creativa siempre claudicaría ante el sistema, ante lo establecido, lo heterónimo. Por otra parte, a mayor grado de subversión mayor cambio en la historia. El elemento subversivo es lo que diferencia a la imaginación artística de la imaginación “publicitaria” (publicidad, diseño,...); el cine-arte del cine-espectáculo. Por ello “imaginación” no es necesariamente sinónimo de subversión. Pero sólo cuando la imaginación es subversiva, puede cambiarse la historia.

El ser humano = caos creativo:

El ser no es sistematizable, es un caos, un abismo, carece de fundamentos. El ser humano comparte esa naturaleza del Ser. El ser humano es algo indeterminable, escapa a la lógica. El ser humano es vulnerable, pero también capaz de todas las posibilidades de imaginar y construir su existencia, instituir simbólicamente la sociedad y sus formas relacionales. El ser humano vive una lucha entre lo que la sociedad le impone (heteronomía) y lo que él lleva dentro de sí y pretende instituir (autonomía). Así, es capaz de crear su propio destino (libertad).

Castoriadis; libertad vs. unidad teleológica del Ser:

El caos creativo intrínseco a la naturaleza humana es potencia de libertad. La indeterminación del ser es potencia creativa, la llave de su liberación, la capacidad autoemancipativa. “*El reconocimiento de tal indeterminación esencial crea dificultades insuperables para la lógica-ontología identitaria*”. Es una potencia creativa de... creación simbólica, artística, epistemológica, moral, política,...tanto a nivel individual como social.

Los pueblos instituyen esas capacidades en términos sociales; crean la cultura, la ciencia, proyectos políticos,... la potencia imaginaria deviene praxis social (la praxis como la manifestación, la puesta en práctica de lo imaginario). De ahí que pensar en un fin de la historia sea absurdo (unidad absurda del ser); nada está escrito. El clasicismo teleológico aristotélico se opone al tiempo cíclico homérico.

Atados a la espalda de un tigre; anomia, diferencia, locura, protesta, subversión, inconformismo,...

“Y justo cuando este lenguaje se muestra en estado desnudo, pero se hurta al mismo tiempo más allá de toda significación como si fuera un gran sistema despótico y vacío, cuando el Deseo reina en el estado salvaje, como si el rigor de su regla hubiera nivelado toda oposición, cuando la Muerte domina toda función psicológica y se mantiene por encima de ella como su norma única y devastadora —entonces reconocemos la locura bajo su forma presente, la locura tal como se da a la experiencia moderna, como su verdad y su alteridad.”⁸⁸⁴

Recordemos que, según Foucault, lo vivido es un efecto histórico desde que el hombre es un duplicado empírico-trascendental, un doble: mitad positividad, mitad fundamentos. Mas la imposibilidad de pensar ya a la vez *el ser del lenguaje* y *el ser del hombre*, lleva a Foucault a un posicionamiento post-humanista por el que nos reta a anular de nuestra mente la idea de hombre. Tanto en la episteme clásica como en la moderna, la epistemología tiende hacia la unidad, la concordancia del ser. Y lo diferente, lo otro, lo “anormal”, lo subversivo, también forma parte del Ser. Ahora bien, esta unidad nunca es real, sino simulada.

Lenguaje sin significación + deseo salvaje + abismo de la muerte = locura.

884Foucault, M. (1968); p. 362.

La locura es una figura empírica (pues es una manifestación de lo inconsciente). Según la episteme clásica, la locura es “razón desencaminada”, según la episteme moderna, es el reverso, escurridizo, de lo que somos. La locura es la prueba que demuestra la existencia de lo inconsciente (suerte cartesiana de “primera verdad”). El inconsciente, y su locura, se expresa, empíricamente, en el lenguaje del paciente.

“¿Acaso no es necesario recordarnos, a nosotros, que nos creemos ligados a una finitud que sólo a nosotros pertenece y que nos abre, por el conocer, la verdad del mundo, que estamos atados a las espaldas de un tigre?”⁸⁸⁵

¿Cómo, por qué sucede un cambio en los modos de experimentar el Ser?

Las formas de pensar se asemejan en un campo epistemológico; la relación que el lenguaje tiene con las cosas es parecida. El cambio de campo epistemológico (“paradigma” según T. Khun), no es una evolución en la ciencia; sino un cambio en el modo de experimentar las cosas, de darles un orden; cambio en el modo primigenio, y no mediado - por los discursos establecidos, por la cultura-, de relacionarse con la vida.

Así, el conocimiento hegemónico es aquel cuya mentira se ha repetido hasta convertirse en verdad. Mas, ¿cómo se rompe la dinámica de una mentira y se instaura otra? ¿Por qué? Es una pregunta metahistórica, intrahistórica, arqueológica, filosófica., fenomenológica: ¿Cómo cambia “el Ser” de las cosas, la experiencia del “dasein”? ¿Qué ocurre en los momentos de cambio? Para saberlo primero hay que describir los elementos que hay en ese momento. Sabemos que son varios y que actúan simultáneamente. Pero, ¿qué mutaciones acontecen? Para eso está el Método arqueológico.

“Quizá sea posible que los conocimientos se engendren, las ideas se transformen y actúen unas sobre otras (pero ¿cómo? hasta ahora los historiadores no nos lo han dicho); de cualquier manera, hay algo cierto: que la arqueología, al dirigirse al espacio general del saber, a sus configuraciones y al modo de ser de las cosas que allí aparecen, define los sistemas de simultaneidad, lo mismo que la serie de las mutaciones necesarias y suficientes para circunscribir el umbral de una nueva positividad.”

Los resultados del método nos dicen que una de las características principales de un “campo epistemológico” es que todas las teorías que genera están relacionadas, no muestran oposición entre

885Ibíd.

sí (forman el eje de una cultura). Por lo tanto, si una varía, las otras tendrán que adecuarse al cambio. (si cambia el eje, cambia la cultura). La idea de “ciencia”, y el trabajo académico mismo es una adecuación al cambio cultural.

¿Cómo se establece en cada cultura la relación entre “experiencia” y “representación”?

Encontramos paralelismo entre “Las palabras y las cosas” e “Historia de la locura”. Ambos abordan el mismo cambio histórico-filosófico, cambio de mentalidad. En su historia de la locura se pregunta de qué manera puede una cultura plantear la diferencia que la limita. En las palabras y las cosas se pregunta de qué manera una cultura representa las cosas que experimenta; cómo puede establecer un orden de experimentación y a la vez experimentarlas por primera vez; es decir, cómo puede dar una respuesta y generar una pregunta; dar una solución y subvertirla.

“La historia de la locura sería la historia de lo Otro —de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo —de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades.”

“Las palabras y las cosas” muestra la semejanza entre “experiencia” y “representación” a lo largo de la historia. En el pensamiento clásico y en el moderno.

Historia de las semejanzas vs. Historia de las diferencias:

“Las palabras y las cosas” es una historia de la semejanza, de las similaridades, de las equivalencias; la cuestión es a través de qué modelos hemos experimentado las cosas, y cómo a partir de esa experiencia hemos creado su imagen (códigos, leyes, parámetros, tabla de parentescos y el orden de acuerdo con el cual hay que recorrerla). En verdad, Foucault propone una historia que muestre los momentos de ruptura, la subversión, el problema del pensamiento, una H^a de lo que dicha cultura no pudo fundamentar, clasificar, ordenar ni establecerle una equivalencia, una H^a de lo que fue el germen del cambio; propone una H^a de las desemejanzas, de las diferencias, de las desigualdades.

Foucault: Una cultura = H^a semejanzas + H^a desaveniencias.

Deleuze: Todo proceso = Diferencia + Repetición.

El objetivo de su investigación es conocer en qué condiciones una cultura, un campo epistemológico, puede reflexionar sobre las condiciones de relación entre “experiencia” y “representación”, *“las relaciones de similaridad o de equivalencia entre las cosas que fundamentan y justifican las palabras, las clasificaciones, los cambios”* Conocer *“¿A partir de qué a priori histórico ha sido posible definir el gran tablero de las identidades claras y distintas que se establece sobre el fondo revuelto, indefinido, sin rostro y como indiferente, de las diferencias?”*. Sacar a la luz las diferencias y subversiones connaturales a toda cultura, en especial de la cultura occidental. Es el hombre, este “invento” moderno, la figura desde la que el pensamiento ha podido pensar las diferencias inherentes a toda cultura. La existencia de “diferencias” dentro de la cultura como fenómeno natural. La medicina ve la enfermedad como algo malo, cuando en verdad es algo natural; algo parecido pasa con la cultura.

“Y si soñamos que la enfermedad es, a la vez, el desorden, la peligrosa alteridad en el cuerpo humano que llega hasta el corazón mismo de la vida, pero también un fenómeno natural que tiene sus regularidades, sus semejanzas y sus tipos, veremos qué lugar podría ocupar una arqueología de la mirada médica. De la experiencia límite del Otro a las formas constitutivas del saber médico y de éste al orden de las cosas y al pensamiento de lo Mismo, lo que se ofrece al análisis arqueológico es todo el saber clásico o, más bien, ese umbral que nos separa del pensamiento clásico y constituye nuestra modernidad”.

Las relaciones entre el pensamiento y la cultura; ¿cómo se producen los cambios culturales? No se sabe:

¿Cómo recortar un período? ¿Dónde empieza y dónde acaba? La historia es un conjunto indefinidamente móvil. Periodizar es hallar, o inventar, conjuntos unitarios. Si tenemos un conjunto unitario, ¿cómo se rompe? ¿por qué varía y aparece otro? Respuesta: el germen de lo diferente es inherente a toda cultura; las identidades (culturales, históricas, epistemológicas, ...) son ficticias.

Lo que si sabemos es que el cambio de un período significa el cambio de una idea dominante (posesión junguiana). Pero, ... ¿Cómo sucede que una cultura empieza a pensar de otra manera? (recordemos a Parménides: el paso del “ser” al “no ser” es imposible) Pero,... ¿cómo es posible pensar un nuevo pensamiento? ¿cómo es posible sacar a la luz de la consciencia ese germen de diferencia? La conclusión de Foucault es que aún no podemos ofrecer una respuesta, es mejor seguir investigando.

Objetivo de Foucault: comprender las características de un cambio cultural para saber cómo introducir un cambio cultural en el S.XX.

“No resulta fácil establecer el estatuto de las discontinuidades con respecto a la historia en general. Menos aún sin duda con respecto a la historia del pensamiento. ¿Se quiere trazar una partición? Todo límite no es quizá sino un corte arbitrario en un conjunto indefinidamente móvil. ¿Se quiere recortar un período? Pero, ¿se tiene acaso el derecho de establecer, en dos puntos del tiempo, rupturas simétricas a fin de hacer aparecer entre ellas un sistema continuo y unitario? ¿De qué provendría entonces su constitución y después su anulación y oscilación? ¿A qué régimen podrían obedecer a la vez su existencia y su desaparición? Si lleva en sí su principio de coherencia, ¿de dónde puede venir el elemento extraño que puede recusarlo? ¿Cómo puede un pensamiento eludirse ante algo que no sea él mismo? ¿Qué quiere decir, en general, no poder pensar un pensamiento? ¿E inaugurar un pensamiento nuevo?

La discontinuidad —el hecho de que en unos cuantos años quizá una cultura deje de pensar como lo había hecho hasta entonces y se ponga a pensar en otra cosa y de manera diferente— se abre sin duda sobre una erosión del exterior, sobre este espacio que, para el pensamiento, está del otro lado, pero sobre el cual no ha dejado de pensar desde su origen. Llevado al límite, el problema que se plantea es el de las relaciones entre el pensamiento y la cultura: ¿cómo es posible que el pensamiento tenga un lugar en el espacio del mundo, que tenga algo así como un origen y que no deje, aquí y allá, de empezar siempre de nuevo? Pero quizá no sea aún tiempo de plantear el problema; es probable que sea necesario esperar a que la arqueología del pensamiento se haya asegurado más, que conozca mejor la medida de lo que puede describir directa y positivamente, que haya definido los sistemas singulares y los encadenamientos internos a los que se dirige, para emprender el estudio del pensamiento e investigar la dirección por la que se escapa a sí mismo. Así, bastará por el momento con acoger estas discontinuidades en el orden empírico, a la vez evidente y oscuro, en el que se dan.”⁸⁸⁶

Cada nuevo campo epistémico, cultura o paradigma, también implica un nuevo “modo de ser”. ¿Cuál es el “modo de ser” de nuestra (post-) modernidad?

Foucault y Castoriadis, ¿subversión individual o imaginario social?:

Al entender la estructura como “magma”, la reflexión de Castoriadis se acerca bastante al post-estructuralismo. Ambos coinciden en plantear lo social como un efecto de superficie. Mas

886 Foucault, M.(1968); p. 57 (“El Orden”).

causa de tal efecto no es la identidad, sino un eje; llamados por los post-estructuralistas, “la diferencia”, y por Castoriadis, sin ser identitario, “el Ser”. Más en el fondo el motor que propicia ese cruce, la “causa”, es la capacidad autogenerativa (capacidad de autoproducción y de autotransformación de “lo social-histórico”, de la trascendencia de su immanencia creativa⁸⁸⁷. Y “el efecto”, la unidad y diversidad de todas las formas de la vida colectiva; como manifestación de la causa.

“La unidad y diversidad de todas las formas de la vida colectiva es una manifestación de la capacidad de autoproducción y de autotransformación de “lo social-histórico”, de la trascendencia de su immanencia creativa²⁰. A esto es a lo que Touraine llama historicidad.”⁸⁸⁸

Sin embargo, para Foucault, en la coordenada “individuo” (Y) estaría incluida la psique, para Castoriadis no: sin la psique (imaginario) social, la coordenada individuo es un acto vacío de sentido. La propuesta de Castoriadis prioriza la simbología colectiva, la naturaleza social del ser humano, sobre las acciones, potencias y capacidades individuales. En Foucault la semilla subversiva que propicia las mutaciones sociales y culturales se encuentra en la naturaleza inconformista del individuo, en Castoriadis esa semilla se autogenera en el imaginario social, en el magma social, en la malla simbólica que significa y es significada por todos los individuos. La mutación social es inmanente y colectiva:

“La evolución social no es continua, ni lineal, ni reducible a una tendencia general, a la complejidad, a la diferenciación y a la flexibilidad crecientes. Hay que distinguir, por el contrario, diversos sistemas de acción histórica (temporalidades sociales) en función de los modelos culturales predominantes y del sistema de producción y acumulación económica. El orden social no tiene ningún garante metasocial, religioso (Dios), político (el Estado), económico (la “mano invisible” del mercado) o históricoevolutivo (el progreso), sino que es el producto de relaciones sociosimbólicas, en el sentido de encuentros, mediaciones y mediatizaciones, a través de las cuales se produce la sociedad como institución²². No existe un Imaginario Social exterior a la sociedad, que pudiera intervenir “desde fuera” en la sociedad, ésta es el imaginario radical mismo, ya que “donde no había nada, devino el nosotros”²³, la “relación-nosotros”, la identidad colectiva, que no es creación de algo, sino creación de “lo otro”, de lo nuevo, que en sí mismo remite a algo de lo que lo otro se diferencia y esto en cuanto tal es el presupuesto de la creación social²⁴.”⁸⁸⁹

887 Beriain, J. (2003); op. cit.

888 A. Touraine, *Pour la sociologie*, París, 1974, 94; citado en Beriain, J. (2003); op. cit.

889 Beriain, J. (2003); op. cit. (22 A. Touraine, *La production de la société*, París, 1973, 8; C. Castoriadis, *Domaines de L’homme*, París, 1986; 23 C. Castoriadis, *Le carrefour du Labyrinthe*, (I), París, 1978, 64; 24 B. Waldenfels, “Der Primat der Einbildungskraft” en *Die Institution des Imaginären*, A. Pechriggl, K.Reiter (edits.), Viena, 1991, 64-5)

Para Castoriadis, el imaginario social constituye el puente entre “el pensar” y “el actuar”, entre el “individuo” y “las circunstancias”. En el modelo que nos propone Castoriadis, proceso sería el siguiente:

1. Tenemos un eje con dos coordenadas: las condiciones materiales, la realidad social (x); y las condiciones individuales, la conducta social (y); Pero el espacio donde se inscribe este eje y donde sus coordenadas operan es , por utilizar una metáfora, el imaginario social, que da sentido a la confluencia de “x” e “y”.
2. El Imaginario social es un como un filtro (polarizador) que orienta el pensamiento y las voluntades.
3. El punto de confluencia, de eclosión, es la producción (que no deja de ser una “síntesis disyuntiva”).

¿Qué es lo que mantiene, frente a las mutaciones culturales, el efecto de superficie de unidad cultural, en occidente; la unidad de las esferas culturales diferenciadas (ciencia, derecho, arte, política, deporte, economía, etc.), desde el mundo griego hasta nuestros días,?

Para la Escuela de Francfort la unidad se debe en un principio subyacente de racionalidad o de funcionalidad, como pensaron Adorno y Horkheimer en su “dialéctica de la ilustración”. Castoriadis no ve un principio fundamentador, sino dos (que, podría decirse, se cruzan en un eje). Tal unidad “ilusoria” se debe a que la constitución imaginaria de la sociedad se fundamenta en dos proyectos, o dos constituciones imaginarias centrales (es lo que podríamos llamar constitución imaginaria de la modernidad⁸⁹⁰). Por otro lado, las significaciones imaginarias son en realidad acontecimientos históricos que contribuyen a perpetuar el conflicto. Castoriadis convierte estas circunstancias históricas de la modernidad en significaciones imaginarias, pues sólo así son pensables. Veámoslas:

1. **Dominio del imaginario racional** (proyecto de renovación del Antiguo Régimen): *la infraestructura imaginaria y el horizonte del desarrollo capitalista, es decir, “la expansión ilimitada del dominio racional” del mundo y coextensivamente del hombre*⁸⁹¹.

Significaciones imaginarias que se engloban dentro del dominio racional: el nacimiento y expansión de la burguesía, el interés creciente en las invenciones y descubrimientos

890 El término es de J. P. Arnason: “The Imaginary constitution of Modernity”, *Revue Europeene des Sciences Sociales*, Geneve, 1989, XX, 323-337. Beriain, J. (2003); op. cit.

891 C. Castoriadis, *Domaines de L’homme*, París, 1986, 197; Beriain, J. (2003); op. cit.

científicos, el hundimiento progresivo de la representación medieval del mundo y de la sociedad, el libre examen desencadenado por la ascética protestante, el paso de “un mundo cerrado al universo infinito”(Newton), la matematización de las ciencias, la perspectiva de un “progreso indefinido del conocimiento”, y la idea de un uso propio de la razón como condición necesaria y suficiente para que nos convirtamos en “dominadores y poseedores de la naturaleza” (Descartes).

2. **Movimiento general de oposición** (proyecto de cambio democrático): “...y, por otra parte, la perspectiva de una sociedad autónoma, “una sociedad que se autoinstituye explícitamente... que sabe que las significaciones por las cuales vive y en las cuales vive son obra suya y que esas significaciones no son ni necesarias ni contingentes”⁸⁹²

Significaciones imaginarias que se engloban dentro del proyecto de sociedad autónoma: la creciente autonomía de la sociedad y el individuo; Las grandes revoluciones liberales y burguesas, socialistas y postsocialistas cuyo último jalón se muestra en la caída del muro de Berlín⁸⁹³

¿A qué nos recuerda vagamente estas significaciones “histórico-imaginarias”? ¿No es el debate “las ciencias” contra “las letras” que nosotros hemos expresado bajo su forma simbólica, (1) imaginario masculino / cultura “de ciencias”, (2) imaginario femenino / cultura “de letras”? El hemisferio femenino es el de “las letras”, pero ¿Cómo identificar simbólicamente este “movimiento general de oposición”? El componente femenino es evidente, expresado en los movimientos socialistas y postsocialistas, pero también hay arquetipos andróginos vehiculando y movilizand las revoluciones liberales. Y es que, como hemos comentado en alguna ocasión, el elemento subversivo, la expresión de la discontinuidad que construye cuando erosiona, no es propiedad exclusiva de un hemisferio, sino que surge combativamente contra la imposición de un arquetipo cultural o un imaginario dominante que esté poseyendo tanto las psique como colonizando las culturas.

Equilibrio colonización-subversión (culturas de aventura y culturas de supervivencia):

Toda sociedad se rige por el ciclo “adaptación, reproducción, producción”; éste último paso aparece como una oposición subversiva, inconformista, a contracorriente, contracultural, representa el equilibrio necesario que mantiene viva a una cultura. Castoriadis reduce ese pluralismo intrínseco

892 C. Castoriadis, *IIS*, opus cit, 417.; Beriain, J. (2003); op. cit.

893 Ver el interesante trabajo de U. Rödel, G. Frankenberg y H. Dubiel, *Die Demokratische Frage, Frankfurt, 1989 en donde se analiza el imaginario político de la modernidad y la dimensión simbólica de la democracia, la tolerancia, el fortalecimiento de la esfera pública y la solidaridad civil*. Beriain, J. (2003); op. cit.

del imaginario moderno a dos significaciones (o metasignificaciones, pues efectivamente las sitúa en el orden simbólico de lo imaginario), porque ellas son las que determinan la condición de vigencia de toda la cultura en su conjunto. Si nos fijamos en nuestra (post-)modernidad, ¿qué proyecto la constituye, el racional o el de oposición? Predomina el racional, pero la cultura, como si se tratara de un equilibrio psíquico, necesita del conflicto entre ambas para estar viva. Ninguna de estas dos significaciones, consideradas independientemente, son el proyecto o principio estructural de la modernidad. La sociedad moderna es una sociedad en la que capitalismo y democracia están mezclados en proporción cambiante. O dicho de otro modo, la cultura es la conjunción de ambas, de “las ciencias” y de “las letras”.

Lo que nos hace pensar Castoriadis, por una parte, es que – contra la política basada en alcanzar consensos del pensamiento identitario (Habermas, Apel, políticas analíticas,...) y de forma similar a la política de mostrar el “disenso”, visibilizar los conflictos, de Dussel y la filosofía latinoamericana de la liberación – una psique, una sociedad, una cultura están vivas (cultura de aventura) mientras mantienen vivo el conflicto inherente a la condición humana (la semilla portadora de inconformismo, de destrucción y esperanza), mientras que una psique, una sociedad y una cultura están muertas (cultura de supervivencia) cuando matan el pensamiento crítico y sólo reproducen un patrón identitario.

Y por otra parte, que una sociedad democrática es una sociedad autónoma, una sociedad verdaderamente democrática, es una sociedad que cuestiona todo lo que es pre-dado y por la misma razón libera la creación de nuevos significados. En tal sociedad todos los individuos son libres para crear los significados que deseen para sus vidas. Por lo tanto, hay que tener en cuenta que con el mismo movimiento de oposición (de erosión) ya estás creando algo, imponiendo un mundo nuevo. Esto es, creación y destrucción (principio andrógino de subversión) son dos caras de la misma moneda.

En fin, el pensamiento de Castoriadis es optimista, incluso frente al apabullante dominio del imaginario *racional*, aún hay *razones* (andróginas) para la esperanza:

“La expansión autosostenida del dominio racional trasciende cualquier objetivo específico y el proyecto de la sociedad autónoma no puede conducir nunca a la abolición de todas las tensiones entre la autoconstitución de la sociedad y la autoconservación de las instituciones. No debe extrañarnos el despliegue exitoso de esta particular noción del desarrollo histórico y social consistente en salir de todo estado definido, en alcanzar un estado caracterizado precisamente por no estar definido por nada salvo por la capacidad de alcanzar nuevos estados. La norma es que no exista norma. El desarrollo histórico-social en la modernidad

aparece como un despliegue indefinido, sin fin”⁸⁹⁴

Mas consideramos que la cuestión del equilibrio no estriba en la coexistencia de ambas, sino en lograr una cultura, una sociedad, una psique donde ambos hemisferios guiados por una terceridad estén presentes de forma equitativa. Como dijimos, *sólo en la antigüedad, bajo el auspicio del símbolo, lo que sería la semilla de la cultura europea (¡quizá toda semilla de cultura!) mantenía un equilibrio trinitario entre los tres imaginarios; lo que pasó después ya lo hemos visto.*

Politeísmo andrógino@:

Frente al monoteísmo patriarcal que aún arrastramos de la época clásica y al panteísmo matriarcal de la cultura antigua, emerge fuerte en nosotros la intuición de un politeísmo andrógino@ como característica constitutiva de nuestra (post-)modernidad. Pues no es otra la intención de esta filosofía del audiovisual, mostrar las condiciones que hicieron posible las mutaciones de los órdenes cinematográficos: origen documental, cine primitivo, clásico, moderno y post-moderno. Cruce entre lo psíquico y lo material. ¿Qué orden o cualidad psíquica instituyó tal movimiento? Un cine de no ficción femenino, un cine clásico-industrial masculino y una modernidad y post-modernidad andrógina. Pero también un panteísmo donde todas las imágenes son la huella de la naturaleza, un monoteísmo donde toda la narrativa gira entorno a un único eje de significado y un politeísmo, síntesis de ambas, donde cada imagen impone su voluntad y su propio sentido.

¿En qué apoyamos tal hipótesis? ¿Sólo en el pensamiento simbólico? ¿Qué mentira simbólica está dispuesta a teorizar ahora nuestra consciencia? Castoriadis nos ha mostrado que nuestro sueño estaba próximo a la realidad, era necesario ese apoyo aunque así lo hubieramos imaginado. Recordemos a Deleuze:

*“Es sabido que las cosas y las personas, cuando comienzan, están siempre forzadas a esconderse, determinadas a esconderse. ¿Acaso podría ser de otro modo? Surgen dentro de un conjunto que todavía no las implicaba, y deben hacer resaltar los caracteres comunes que conservan con el conjunto, para no verse rechazadas. La esencia de una cosa no aparece nunca al comienzo, sino hacia la mitad, en la corriente de su desarrollo, cuando sus fuerzas se han consolidado”*⁸⁹⁵

Las fuerzas deleuzianas ya están consolidadas dentro de la historia que firman las teorías del

894 C. Castoriadis, *IIS*, p. 140-142; Beriain, J. (2003); op. cit.

895 Deleuze, G; *la imagen-movimiento*, op. cit, p. 15-16.

cine. Instaurada la posibilidad, ésta sólo puede ir más allá. Nosotros la ensalzamos mediante el cruce de su fuerza simbólica y su voluntad de constituirse en práctica más allá de una teoría. Nuestra determinación simbólica, como la otra cara del andamiaje estructural, también es defendida por Weber.

Para Max Weber la modernidad se caracteriza por un politeísmo. Y efectivamente así también nos resulta. Consideramos que en la modernidad, lo subversivo ha roto el monoteísmo. Lo subversivo es más patente en la modernidad; esa semilla que siempre estuvo, ha eclosionado gracias a la multitud, con mucha fuerza. ¿Representa la modernidad el retorno del hijo pródigo? ¿es nuestra post-modernidad el reinado del imaginario del hijo? Weber plantea la cuestión super-estructural (imagen de la cultura, imagen de la psique) como la pugna y la superación entre una suerte de politeísmo helénico contra un monoteísmo hebreo⁸⁹⁶.

En el monoteísmo propio del imaginario masculino, paterno, analítico occidental aparecen alojadas toda una serie de distinciones directrices: bien/mal, justo/ injusto, bello/monstruoso, inmutable/contingente, etc.,. Pues para él toda dualidad se explica como carencia de la unidad: el mal como carencia de bien, lo feo como carencia de lo bello, lo anormal como carencia de lo normal. Mientras que en el politeísmo propio del imaginario andrógino, el conflicto se expresa y la dualidad aparece como superación. Mientras para el primero “*todo(s) está(n) en Uno*”, para el segundo “*cada “Cada uno” tiene sentido en sí mismo*”:

En el seno de una totalidad de significado que las coimplica 51, que las correlaciona, a la manera de una “coincidentia oppositorum”52, en los términos de Nicolás de Cusa, la idea de Dios encuentra su esencia más profunda en el hecho de que toda la diversidad y las contradicciones del mundo alcanzan la unidad en Él. Este “todo(s) está(n) en Uno” viene a estar representado en un imaginario central llamado Dios 53. Sin embargo, el politeísmo parte del supuesto invertido: “cada “cada uno” tiene sentido en sí mismo”. Existe a favor de estos “cada unos” que son en cualquier caso lo bastante reales para hacerse aparecer a todo el mundo, eso sí, de forma plural, mientras que lo absoluto (la totalidad, la unidad, el Uno) logra aparecerse sólo a unos pocos místicos, e incluso a ellos de forma muy ambigua. Pero, ¿por qué no citamos algún ejemplo? Sin pretender ser exhaustivo, así aparece en el Prometeo de Esquilo

896 Seguimos de nuevo el destacable artículo de Beriain, J.; “El imaginario social moderno: politeísmo y modernidades múltiples”, (2003); op. cit. Sin embargo, hay una distinción importante entre la exposición de Weber-Beriain y la nuestra. Siguiendo Weber-Beriain, podríamos deducir simbólicamente “monoteísmo-paterno vs. politeísmo-del hijo”; así, su eje de coordenadas sería: padre (y) + hijo (x) = efecto de superficie. Sin embargo, no es esa nuestra propuesta, nosotros introducimos una terceridad que estos autores no tienen en cuenta (Castoriadis y Foucault tampoco contaba con una terceridad): “monoteísmo-masculino-hebreo”, “politeísmo-andrógino-moderno”, pero también “panteísmo-femenino-antiguo”. Así, el modelo simbólico que proponemos como motor movilizador de nuestra modernidad es “monoteísmo-paterno + panteísmo-naturalista-materno = politeísmo-filial; y de este modo, el eje de coordenadas sería: padre (y) + madre (x) = hijo (efecto de superficie).

(y en el de Goethe, y en el de Kafka), en el Job bíblico, en el Ulises homérico, en Jesús de Nazaret, y también en el Quijote de Cervantes, en el Hamlet shakespeariano, en el Fausto de Goethe, en el Aschenbach de Mann, en el heutenant de Baudelaire, en el Aleph borgesiano, en el Angelus Novus de Klee-Benjamin, etc.⁸⁹⁷

En el imaginario social de las sociedades modernas avanzadas no hay un patrón central, no hay imaginario social central (monoteísmo), sino múltiples constelaciones imaginarias que actúan en nuestra alma, en nuestra psique (politeísmo). El polipsiquismo connatural a la psique, tesoro de lo inconsciente, pervivencia de múltiples arquetipos procedentes de tres campos simbólicos, en nuestra modernidad toma la forma de un politeísmo. ¿Qué quiere esto decir? Qué, aunque quede mucho trabajo por hacer y muchos estados de la consciencia por evolucionar, se están empezando a dar, en verdad los hombres y mujeres se están empezando a dar, las condiciones materiales para que la riqueza que contiene el polipsiquismo de lo imaginario, se materialice. ¿Qué significan sino la multipresencia de cámaras y dispositivos de filmación en nuestras calles, la multitud de autores y blogueros disueltos en el flujo imaginario de internet?

Los de abajo y los de arriba:

“Las condiciones de producción y recepción han cambiado. También las prácticas formales, como el valor ideológico de las imágenes se ve afectado por las nuevas tecnologías y plataformas de producción. Todo parece indicar que el cine, en su evolución, se dirige hacia otro paradigma: social, cultural, cinematográfico. La industria continuará con sus estrategias mercantilistas: el 3D, los videojuegos, el cine en primera persona,... Pero tendrá que lidiar con internet, donde cada día una multitud de “autores” diluyen, o reafirman, su subjetividad en un flujo interminable de imágenes y narrativas de toda índole; y otro millón de espectadores miran lo que aquellos producen: virales, “fan-films”, cortos, largos, “video-blogs”⁸⁹⁸,... El

897 Beriain, J. (2003); op. cit. (51 A. Ortiz-Osés, en *Diccionario de Hermenéutica*, Bilbao, 1997, 351, ver del mismo autor: “El implicacionismo simbólico” en *Cuestiones fronterizas*, Barcelona, 1999, 149-186; 52 Nicolas de Cusa, *De docta ignorantia libri tres. Testo latino con notte di Paolo Rotta*, Bari, 1913, 2,1 y 1, 21; 53 *La experiencia borgesiana de el Aleph*, sin duda presenta una similitud con este imaginario central, entendida como simultaneidad plena, como textura espacio-temporal total, como conexión entre el alfa y el omega (ver J. L. Borges, *El Aleph*, Madrid, 1977, 175ss)).

898 Paradójicamente, en cierto modo, este mundo sin autores o de múltiples autores ya lo anunciaba Alexander Astruc. “Hay que entender que hasta ahora el cine sólo ha sido un espectáculo, cosa que obedece exactamente al hecho de que todos los films se proyectan en unas salas. Pero con el desarrollo del 16 mm y de la televisión, se acerca el día en que cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irán a alquilar al librero de la esquina unos films escritos sobre cualquier tema y sobre cualquier forma, tanto crítica literaria o novela como ensayo sobre las matemáticas, historia, divulgación, etc. Entonces ya no podremos hablar de un cine. Habrá unos cines como hay ahora unas literaturas, pues el cine, al igual que la literatura, antes de ser un arte especial, es un lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento.” A. Astruc; “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo” (1948), op. cit.

futuro del cine se presenta como una experiencia global e interactiva, transmedia; vinculada a una comunidad virtual. En una misma web coinciden el “clásico” proceso “on line” y los nuevos procesos “off line”, que sacan a las películas – a las imágenes – del ámbito de la producción y las proyectan hacia la interacción⁸⁹⁹, el mecenazgo colectivo (“crowdfunding”), la difusión multiplataforma, ... Lo que está claro es que el espectador demanda otro tipo de cine; ¿cómo será el cine del futuro? Está ocurriendo algo de abajo a arriba, se ha invertido el orden de las cosas, la gente hace pelis sin permiso de “los de arriba”. La imagen del cine ya no es lo que era, el cine está en cualquier parte: en el móvil, en unas gafas, en un reloj,... La colonización del imaginario por parte del audiovisual ha llegado a ser tremenda; variopinta parece su producción, cabría preguntar lo mismo sobre su caudal ideológico. No obstante, en este movimiento de abajo a arriba, de la tierra al cielo, también parece que se da un cambio en el viejo orden simbólico de las cosas.”⁹⁰⁰

“En el monoteísmo se proyecta un imaginario central “desde arriba”, (...) porque la naturaleza de tal imaginario es la de Un Dios solar, inmutable, perfecto, actus purus, motor inmóvil (...) la modernidad supone, como afirmara P. L. Berger, la institucionalización del “imperativo herético”, es decir, del derecho a elegir y a dudar. (...) El politeísmo moderno emerge “desde abajo”, en la inmanencia de una específica situación sociosimbólica caracterizada por la pluralidad, una pluralidad que se manifiesta en muchas voces, cuya resonancia se hace socialmente evidente por la institucionalización de la herejía. Socialmente hablando el politeísmo es una situación en la que coexisten valores diversos, modelos diversos de organización social y principios mediante los cuales el ser humano dirige su vida política. De ahí la afinidad existente entre democracia y politeísmo: sólo aquella garantiza stricto sensu la supervivencia de éste. Este nuevo politeísmo no representa tanto a nuevas confesiones o fes religiosas como a necesidades del alma humana, a su naturaleza polifacética.(...) La pretensión no es adorar a los dioses/as griegos/as –o a los de cualquier otra alta cultura politeísta, egipcia o babilónica, hindú o japonesa, celta onórdica, inca o azteca- para recordarnos aquello que el monoteísmo nos ha hecho olvidar. (...) No estamos reviviendo una fe muerta, ni tampoco la pretensión es constatar un revival de la religión, de tantos que experimenta, sino más bien un survival del alma a través de esa auto-alteración, de esa presentificación, de ese figurarse sin fin del imaginario social.”⁹⁰¹

Hoy el impulso del alma, su auténtico survival, es superar el patriarcado monoteísta, o dicho

899 Un ejemplo interesante de documentales interactivos puede encontrarse en la web “National Film Board”; <https://www.nfb.ca/>

900 De nuestra introducción.

901 Beriaín, J. (2003); op. cit. (“Para E. M. Cioran, en las democracias liberales existe un politeísmo implícito (o inconsciente, si se quiere) y, al contrario, cada régimen autoritario supone un monoteísmo enmascarado (ver: *I nuovi dei*, Milano, 1971 (1969))”).

de otro modo, la transformación panteísta en politeísmo; es decir, la supervivencia de lo materno en el hijo, de lo femenino en lo andrógino@. La modernidad está dominada por el imaginario del hijo y el politeísmo andrógino@.

La androgínea moderna y la necesidad de imaginar:

La mutación socio-simbólica no parará nunca. No adoramos a numerosos dioses y diosas (aunque sin duda existe una idolatrización de algunos substitutos técnicos de dioses como el dinero, el poder o el sexo) sino que tales “dioses” y “diosas” se manifiestan en y a través de nuestra estructura psíquica⁹⁰². La vida, propiamente, es una lucha entre tales potencialidades (mundos de ser y de significado). Continuaremos “soñando”, proyectando imágenes, fantaseando, en definitiva, creando, aunque hayamos dejado de creer (tener fe religiosa) en tales “sueños” porque para las personas, la imaginación es real⁹⁰³. La imagen figurativa sobre la que se apoya ésta concepción politeísta sería aquella en la que “el sí mismo es un círculo cuyo centro está en todos los sitios (las diferentes constelaciones arquetipales) y cuya circunferencia (la idea de totalidad) no está en ningún lugar⁹⁰⁴. Fantaseamos no porque huyamos de la realidad, sino por todo lo contrario, porque queremos reencontrarnos con esta; imaginarla, crearla, inventar la realidad, proyectar su imagen como ideal regulativo de sentido, movilizar el deseo desde la instancia superior de lo deseante.

902 Beriain, J. (2003); op. cit

903 Ídem, según J. Hillman, *Re-visioning Psychology*.

904 “Esta idea atribuida a Platón, es retomada posteriormente por Giordano Bruno, Nicolas de Cusa y C. G. Jung”. Beriain, J. (2003)

5) *El relato sobre lo fílmico (integración, colonización y subversión):*

“El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”;

R. Barthes.

“El tiempo viene del futuro”;

San Agustín.

La distinción entre “tiempo imaginario” y “tiempo identitario”, también podría entenderse bajo los parámetros “tiempo cualitativo” y “tiempo cuantitativo”. Desde un principio hemos manifestado nuestra voluntad de llevar a cabo una investigación cualitativa, que tuviera en cuenta tanto la recopilación de datos y su análisis, como el hallazgo de relaciones causa-efecto evidentes. En definitiva, una investigación cualitativa se diferencia de una cuantitativa, no por inventarse la información surgida apartir de las observaciones, sino por encauzarla en un proceso donde lo empírico y la argumentación teórico-interpretativa convergen en una “síntesis” u unidad que pretende totalizar los significados, los contextos de desarrollo y los procesos. Para conseguir esta síntesis global, recurrimos a una pluralidad de enfoques y saberes, a un “cubismo teórico”, que nos permite confeccionar un discurso de manera paulatina, circular o incluso cíclica: pensamiento nómada, territorialización, volver a los puntos de avituallamiento, emprender la marcha...

Como enfoque cualitativo, nuestro discurso se ha mostrado permeable a los cambios y matices que han surgido durante la investigación, con la plena intención de incorporarlos como elementos constructivos. Nos hemos dejado llevar. En la mayoría de casos, estos “matices”, “incorporaciones”, “posesiones”, han surgido del propio material del que contabamos a priori, pero que en el transcurso de la investigación nos ha sorprendido desarrollando, “desplegado” (como le gusta decir a la crítica francesa), aspectos de su potencial escondido. Nos ha ocurrido en el estudio de las ilusiones ópticas, de la consciencia, con la genealogía de la comunicación, en lo referente al Tarot y la Alquimia,... Un poco uno tiene la sensación que el discurso se va creando por sí solo (*“no argumento yo, argumenta un estado”*).

¿Qué es lo que mantienen en común todos estos giros y posesiones? Cuando hablamos de los apriori de la representación no podemos eludir la cuestión de los a priori del pensamiento; gracias a estos podemos establecer analogías entre diversas representaciones. Indudablemente, hay “algo” que elige y coloca en su lugar las miles de palabras posibles. Son estrategias puras del pensamiento, sin representaciones ni contenidos. Claro que hay un razonamiento, pero también un “ritornello” del mismo, una adecuación estética, fonética, cantarina, de las palabras; con sus pausas,

sus ritmos y sus entonaciones. Se trata del componente estético de todo pensar (quizá también deberemos colocar el a priori del pensamiento en su cuadrilátero. Se trataría en todo caso del propio cuadrilátero de la Consciencia). En cualquier caso, quisiera centrarme ahora en esta condición estética de posibilidad del pensamiento. Pues estamos convencidos que se debe a ella gran parte del motivo y la efectividad de nuestras posesiones discursivas.

“No podemos pensar sin palabras, sin imágenes,...”– dicen; pero no nos parece que el pensamiento se pueda reducir a eso, ni mucho menos. Eso es secundario, y lo secundario no pertenece al terreno de la filosofía. El hecho de que podemos hablar en diversos idiomas, incluso con diversas imágenes o representaciones (pictóricas, musicales, táctiles, cinematográficas,...), demuestra que sea lo que sea el pensamiento nada tiene que ver con ellas. En este trabajo estamos apuntando varios focos o aprioris para dicha emisión: la metafísica arquetípica, la ética intencional (o fisiología de las emociones), la epistemología de la supervivencia y la estética simbólica; que, como no pueden “ir” por separado, se cruzan en la transmisión de todo pensamiento; sintetizándose en un discurso, en una canción, en una imagen,...

Entre estos a priori de representación del pensamiento que han marcado los giros, los devenires y las posesiones de nuestra investigación, destacamos la experiencia real con “Cine sin Autor” y la impronta del pensamiento simbólico; el primero “despertó” nuestra empatía hacia la realidad y la praxis que se esconden tras la imagen audiovisual, el segundo dotó nuestro discurso teórico de una cohesión y fuerza inusitada; el primero movilizó la intencionalidad de nuestra mirada y nuestra acción, el segundo disparó nuestra imaginación epistemológica haciéndonos divisar nuevos horizontes teóricos; el primero cubría nuestras aspiraciones materiales, el segundo renovaba nuestras aspiraciones espirituales; en definitiva, uno actúo sobre el campo de la teoría, el otro sobre el de la práctica.

Aunque hagamos guiños a una renovación en las prácticas audiovisuales, este discurso, como investigación, no puede salirse del ámbito de la teoría. Gracias a las aportaciones del pensamiento simbólico, nuestra investigación ha podido conducirse por terrenos que parecían ajenos al discurso audiovisual; aunque comprobamos que, como a la filosofía, nada le es ajeno. Sin embargo, lo que nos interesa destacar ahora es uno de los descubrimientos de esta investigación: lo simbólico como a priori de representación y como vehículo del pensamiento. Sin entrar en el trasfondo arquetípico, hemos podido comprobar que pensamos a través de imágenes simbólicas, esquemas o combinaciones numéricas que nos resultan especialmente estéticas: el círculo, el cuadrado, los cruces, las dualidades, las terceridades, los ciclos,... Ellas presentan a la consciencia nuestro pensamiento de forma pregnante: diferenciado, conciso, resuelto, acabado, con sentido,... Le hacen “ver” algo donde no había nada; ciñen una serie de sucesos a algo que no es más que el

producto de nuestra imaginación. Pero gracias a la imaginación, *las cosas* son vistas, tienen un nombre y “funcionan”. Hasta este punto quería llegar el delirio de nuestra posesión, y será preciso averiguar si estamos “sanos” científicamente hablando (de antemano sabemos que no contamos con el discurso oficial). ¿En qué punto perdieron las humanidades su capacidad imaginativa? ¿cuándo se desconectaron de lo imaginario? ¿Por qué lo denostaron? ¿Cuándo empezaron a observarlo como objeto en vez de dejarse poseer por él? Será preciso hacer notar lo que la humanidad se está perdiendo.

En primer lugar, ¿para que sirven las teorías? Dada mi ignorancia general, reduciré mi pregunta al ámbito que nos corresponde: la teoría cinematográfica. Cajón de sastre y creador de mundos posibles, el cine y la teoría cinematográfica, como la filosofía, dada su complejidad, ofrecen cabida a las disciplinas más heterogéneas. Cuanto más poliédrico, cambiante e inasible es un objeto, más abiertos mantiene sus brazos a nuevas propuestas, por distantes que parecieran. Los espacios posibles del cine: las cuentas de producción, la sala de exhibición, la hoja en blanco del guión, la mente del espectador,... Son como los espacios donde la filosofía fija su interés: los procesos económicos, sociales, la creatividad, las condiciones de la experiencia,... Los espacios posibles favorecen el “en sí” de las *Teorías de Campo*: probar, indagar, dejarse iluminar por..., Sin embargo, a pesar de recurrir a la imaginación y la sorpresa, éstas se quedan en el campo – nunca mejor dicho – de la invención de preguntas o, siguiendo esta tendencia tan post-moderna, de problemáticas; y en vez de apuntar a una teoría general o en perspectiva, se conforman con los avistamientos transversales de la cuestión, como si les diera pudor un contacto más directo y comprometido con la materia. ¿Pero cómo no iban a autocensurarse frente al positivismo imperante en las ciencias? ¿Cómo salvaguardar la exploración sin perder el certificado de validez académica, si no es cogiendo con pinzas o poniendo entre comillas cada argumentación de su discurso? Pudor, autocensura, entrecomillados,...

Historia del Cine; ¿cómo son posibles las mutaciones cinematográficas?

Señalamos el discurso de las humanidades y dudamos. Algunos le reprochan su falta de servicio a la sociedad, nosotros añadimos su falta de consecuencia con lo que les es propio: la interpretación, la subjetividad, el relato antropomórfico. Pongamos un ejemplo práctico: la teoría acerca de la Historia del Cine.

La pregunta del título indaga sobre las condición de posibilidad de establecer una Historia del Cine, qué criterios – cuáles, como giros en el guión – tomamos como puntos de partida, qué

podría dar cohesión a ese discurso, cómo dar coherencia al chorro de imágenes generadas por el cine, cómo describir y hacer comprensible el estatuto de algo tan fugitivo como una imagen en movimiento, de dónde viene este flujo de caras, lugares, miradas, experiencias, sueños, ... y adónde va (ver lámina 11). Carlos Losilla lo plantea así en sus reflexiones, “¿cómo evoluciona el lenguaje del cine, cómo se reinventa y cómo hay que dar cuenta de él?”⁹⁰⁵. En cuanto al continente de esta “Historia”, su constitución formal, Losilla adopta una actitud que nos parece muy interesante y que encaja también con nuestra interpretación; seguramente porque compartimos un mismo sesgo post-estructuralista. Losilla nos insta a “leer” la Historia del Cine no como una teoría histórica, cercana al ámbito del dato y la cuantificación, sino como un relato, más propio del reino mitológico de las necesidades y las vivencias. Para ello, entre otros, toma prestados dos conceptos de Benjamin: la necesidad de construir un discurso histórico como redención cultural y el concepto de “constelación”, mediante el cual diversos acontecimientos heterogéneos, como estrellas distantes, pueden ser introducidos en el flujo de sentido de un discurso, en este caso, el relato histórico.

El pensamiento mitológico, simbólico – aquél capaz de cruzar en una misma imagen la realidad humana y su experiencia – siente la necesidad de forzar los acontecimientos a ser introducidos en un flujo relacional y dotado de sentido. En verdad, todo discurso humanista que luche por continuar siendo *humano*, y repudie por ilógico el frío mundo de los hechos, tarde o temprano se ve impelido a recurrir al mito, al relato, a la imaginación para lograr una representación pregnante que dote a los datos de cohesión, unidad y sentido; en definitiva, recurrir a aquél pegamento capaz de enlazar estrellas y crear simulacros de periodización.

Esta nueva óptica podría entenderse, así lo hace Losilla, como un cambio de la “Historia” a *lo histórico*, de la Teoría a *lo teórico*; sutil forma de diferenciar un mismo objeto de estudio y adecuarlo al flujo de necesidades (éticas) y limitaciones (epistemológicas) del discurso vigente. Nosotros hacemos lo propio con *lo filmico* y *lo filosófico*, los llevamos a lugares donde, después de “*la muerte de...*”, aún sea posible su articulación. Estamos, por lo tanto, de acuerdo en la forma que ha de adoptar el estatuto científico de las humanidades. Los problemas surgen, y también la apasionante aventura del pensamiento, a la hora de “rellenar” ese discurso. Representa la riqueza de la variedad humana y el legado a una cultura.

En el caso del cine – hablamos en particular de la aparición del cine moderno – cuesta atar las imágenes a los acontecimientos, físicos o anímicos, que las hicieron posible. ¿Cómo relatar esa ligazón? ¿Qué mito rescatar del acervo humano? La interpretación freudolacanianana analiza el

905 Losilla Alcalde, C.; La invención de la modernidad; Historia y melancolía en el relato del cine. Tesis Doctoral dirigida por Núria Bou i Sala, Universitat Pompeu Fabra, 2010. La misma reflexión está presente en dos de sus libros: Losilla, Carlos (2012). *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Cátedra. Losilla, Carlos (2011). *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*. Valencia: Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.

fenómeno en términos de carencia: toma la figura del cine clásico como modelo de lo fílmico (pues en él está sellado el complejo edípico), del que la modernidad vendría a ser su crisis o su carencia. Otros autores, como Losilla, mediante un discurso diferente, sucumben al final en la misma dirección: la imagen clásica es el paraíso perdido de la cinematografía, el modelo irrecuperable. De modo que, anímicamente, esa pérdida se traduce en términos de nostalgia; esto es, melancolía. Así, según este relato, la imagen cinematográfica moderna surge con el objetivo de salvar un cierto modelo de cine; dicho de otro modo, Bazin y los autores de la “nouvelle vague” se inventaron el término “cine clásico” para tener un lugar “material” desde el cuál desarrollar su propia existencia ontológica, y se inventaron “la modernidad” para no perder la herencia del clasicismo.

En ambos relatos, el de corte freudiano y el que nos presenta Losilla, la modernidad evidencia el malestar simbólico (en términos de “crisis” y de “melancolía”, respectivamente) de una cultura. El imaginario audiovisual aparecerá, a partir de ahora, roto en su fundamento y la Historia del Cine será el relato de su reconstrucción. Pero el relato que a nosotros *se nos ha presentado* a lo largo de estas páginas (y utilizamos el pronombre impersonal “se”, pues ciertamente no era nuestra intención dar con él) es un poco distinto. No sólo se nos han colado las praxis audiovisuales de la modernidad, en nuestro relato también han aparecido itinerarios, fluidos de imágenes, provenientes del ámbito de la no ficción, de la antropología, de internet, del multiculturalismo o del cine tercermundista de liberación. Imaginarios todos ellos que reclaman su existencia desde su vitalidad interior y no como síntomas de una carencia o respuestas al modelo perdido. En todos esos relatos había algo más acuciante, sin duda, que restaurar un fundamento formal. Digamos que era otra – y todavía es – la ligazón que ataba sus imágenes con los acontecimientos; o simplemente digamos, a grosso modo, que aquí, en el cruce que desemboca en la diégesis, los factores materiales (el cuidado de la realidad) prevalecía sobre los formales (el cuidado de la representación).

Pero vayamos por partes. Evidentemente, nuestro pensamiento simbólico también tenía que dar cuenta anímica de la experiencia de la Europa de postguerra. La cuestión reside (y eh aquí la inventiva humana) en cómo pasar de la Historia a *lo histórico*, en cómo transformar los datos en relato. Hemos visto dos relatos al respecto, el de la “crisis” y el de la “melancolía”. E indudablemente algo tienen de razón; esto es, iluminan. Pero..., ¿convencen?

Si trasladamos ambos discursos – aún más de lo que están –, de la teoría a *lo teórico*, daremos con el fondo simbólico que legitiman sus afirmaciones y que son su condición de posibilidad. En el primer caso *lo teórico* gira en torno a la naturaleza de lo inconsciente, resumiendo sus mecanismos psíquicos a un patrón identitario de actividad: el mito de Edipo; respecto al cuál las representaciones se polarizan en “correctas” o “incorrectas”, “normales” o “enfermas”. En el segundo caso *lo teórico* retoma el hilo simbólico de otra tradición, muy presente por otra parte en la

cultura europea: la melancolía como fuente de inspiración. Esta teoría adopta aquí la forma *teórica* al formular la melancolía en algo así como “el motor cíclico de los cambios culturales”, pues Losilla defiende que 1) la melancolía es el motor impulsor del relato y 2) que el cambio estético está inducido por el duelo que se experimenta respecto al período anterior; – recordemos que el desenlace de ambos relatos, el de la “crisis edípica” y el de la “melancolía”, o lo que es lo mismo, el diagnóstico que hacen de la modernidad, es el malestar ante la pérdida irreversible del fundamento, del patrón de lo filmico (la narración clásica, según la modernidad) y la tarea o los intentos de su reconstrucción.

Nuestro diagnóstico es que ambas reflexiones adolecen de no contar como condición de posibilidad de la mutación artístico-cultural el cruce de lo filmico con la realidad, con los cambios históricos, políticos y sociales que están ligados a la representación, propiciando también su constitución. Es decir, nos parece que ambas reflexiones han sido seducidas por una burbuja de idealismo estético.

* * *

El relato sobre lo filmico se sucede así: periodo mudo, clasicismo, modernidad, post-modernidad,... Sin embargo, la versión oficial del relato está en verdad atravesada por las asincronías. A pesar de las convenciones de los libros de texto, el cine se inventó en pleno desarrollo de la modernidad histórica; el cine nació, pues, siendo moderno. En el relato de la historia, ajeno al del cine, el pensamiento renacentista ya había situado al ser humano en el centro del universo. Desde entonces, sus obras serán consideradas productos de un “yo”, *la pintura de un yo*, tal y como lo anuncia Montaigne en sus famosos *Ensayos*⁹⁰⁶. Se trata del nacimiento del “autor” y de la “obra” como “ensayo del yo”; que, frente al pensamiento identitario, ve en lo particular la vía de acceso a lo universal, y no a la inversa.⁹⁰⁷ Muerto el relato clásico, se inicia el relato

906 “Yo mismo soy la materia de mi libro”; “Me estudio más que cualquier otro tema. Es mi metafísica, es mi física” (f3, e35); “Mi vida, que es lo que me propongo pintar, está toda ante mí” (De la fisonomía, III, cap. 12) Como indica Pepa Medina en “¿Qué sé yo? Sobre el conocimiento de sí en Montaigne (Universitat de Barcelona, 2011 http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/trece/articulos/Medina_trece.pdf) “En la nota que del “Autor al lector” que abre los “Ensayos I, Montaigne hacer una declaración de principios: su libro consiste en el registro de los ensayos de su vida, “n'est qu'un registre des essais de setma vie”. En el siglo XVI, el término “essais” en francés, aún no tenía el sentido de género literario que ahora le atribuimos, sino el sentido de ejercitarse, de experimentarse; dando a entender que en el hecho todo es cambiante y la reflexiones que poner por escrito, tienen un carácter provisional y son susceptibles de cambio. Montaigne comunica que con este libro trata de “pintarse a sí mismo”, “Mi vida, que es lo que me propongo pintar, está toda ante mí” (De la fisonomía, III, cap. 12, p. 301). La pintura que nos muestra es un conjunto de reflexiones y pensamientos sobre sí mismo, según su experiencia. Su originalidad consiste, en tomar distancia de determinados tópicos que son los ideales de su época, y añadida los ejemplos extraídos de los clásicos greco-latinos la propia anécdota.”

907 “Podemos llegar a ser cultos gracias al saber ajeno, sólo llegaremos a ser sabios por medio del saber propio” (Montaigne, De la fisonomía, III, cap. 12)” en Pepa Medina (2011); op. cit.

moderno. Progresivamente, dejando a trás el giro antropocéntrico, los descubrimientos científicos y los avances sociales se encargarán de reforzar la condición subjetiva de la realidad, carente ya de un fundamento divino;... aunque quizá todavía sustentada en un orden, en una ley, en una verdad accesible a la ciencia. Fue este clima positivista el que propició el nacimiento del cine. Mas ya sabemos como sigue la historia: los hombres y las mujeres de occidente descubrirán que más allá de la representación no hay un orden o una verdad, sino de nuevo, ellos mismos, su imagen y sus textos; y más allá de ellos, lo incognoscible, lo irrepresentable, lo real; algo, un misterio. Occidente entrará en la postmodernidad, dice el relato, de la mano del *giro lingüístico*.

Ya tenemos el argumento de nuestra historia. Si el *Clasicismo* se caracteriza por el nacimiento de la obra, el Renacimiento y la *Modernidad* supondrán el nacimiento del “autor”; así como la *Post-modernidad*, el nacimiento del lector⁹⁰⁸ – y del espectador cinematográfico (nacimiento de la crítica; grabaciones caseras, internet, videoblogs,...) –. Así relatado, el discurso se torna pregnante y el caos de los efluvios y contragolpes de lo real, periodizado. Será desde el relato, desde la síntesis translógica de las analogías, y con el beneplácito de los datos, que podremos empezar a distinguir las alegorías clásicas de las modernas, las modernas de las tercermundistas, las tercermundistas de las multiculturalistas, de las multiculturalistas, las post-modernas,... ; y, desde sus particularidades, como decía Montaigne, empezar a establecer una visión de conjunto.

*“En el cine clásico encontramos “alegorías teológicas, nacionalistas de tendencia marxista (o liberal/ burguesa), (...) en las que la historia se revela de manera progresiva y obedece a un diseño histórico inmanente”. Mientras que las alegorías del cine moderno son aquellas que “se autodeconstruyen, (...) en las que el centro de atención cambia, de la significación “figurada” de la marcha hacia adelante de la historia a la naturaleza incompleta del discurso mismo y en la que la alegoría se despliega como ejemplo privilegiado de la conciencia lingüística dentro del contexto o de la entidad pérdida de un propósito histórico más importante”*⁹⁰⁹

Debido que el orden de lo real social no concide necesariamente con el tiempo histórico, ni con la razón identitaria, la pretensión lógica de nuestro relato se ha visto empañada por múltiples asincronías. De modo que, por ejemplo, tenemos que el cine nació siendo moderno, y la *modernidad*, siendo post-moderna: mientras en las universidades se anunciaba la teoría post-estructuralista, en las calles se filmaba la “*modernidad*” cinematográfica; ambos compartían la

908 Barthes, R.; “La muerte de un autor”, En el susurro del lenguaje. ed. Paidós, Barcelona, 1987. Sobre las mutaciones del lector/ espectador post-moderno, Rodrigo Muñoz-González; “el nacimiento del lector”, 10 de Julio de 2013, Universidad de Costa Rica, <http://semanariouniversidad.ucr.cr/suplementos/loslibros/el-nacimiento-del-lector/>

909 Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. p. 271. Shoat & Stam se están refiriendo en este párrafo a la evolución del cine tercermundista, pero es evidente el paralelismo con la evolución del cine mundial.

misma atmósfera intelectual. ¿Cómo son posibles estas “asincronías” entre cultura y representación?

“Por todas partes se oye decir que el cine está aún en su infancia y que no asistimos más que a sus primeros balbuceos. Debo decir que yo no comprendo este punto de vista. El cine llega en un estadio ya muy avanzado de la evolución del pensamiento humano y se beneficia de esa evolución.”⁹¹⁰

Los acontecimientos y cambios históricos, entre ellos el nacimiento de la modernidad cinematográfica, son, como vemos, puras asincronías: repeticiones narrativas, “rumiamientos”, catástrofes teleológicas; imposibilidad de ceñirse a una lógica identitaria. Puede que ello se deba a que la aparición de algo corresponda a un ciclo más amplio, un ciclo de nacimiento, muerte y resurrección, inherente a las cosas en el transcurrir del tiempo. A veces, nos da la impresión de que no deberíamos hablar de lógicas narrativas, de causalidad de los acontecimientos, ni siquiera de analogías con tiempos pretéritos, sino de cicloanalogías.

¿Cómo situar la imagen cinematográfica frente a las demás imágenes? ¿Cómo confluir los flujos de la mutación con los de la ilusión? Para Deleuze-Bergson, la duración cinematográfica coincidía con el tiempo de la consciencia; si queremos que el relato cuadre, deberemos introducir en nuestros movimientos arqueológicos el tiempo de lo imaginario, y ser flexibles a los acontecimientos, como si de una película se tratara: flasbacks, prolepsis, linealidades, secuencias en paralelo,... La imaginación es más poderosa que la consciencia, mejor dicho, es lo que hace que la consciencia sea poderosa. El tiempo de lo imaginario relatado por Castoriadis es el tiempo de lo tranológico, del “insight” y la supra-consciencia. Las “cicloanalogías” ponen sobre la mesa un nuevo relato sobre la historia del cine, que no pertenece al tiempo real de la cronología, ni al origen histórico-psicológico de la genealogía, sino que muestran el proceso por lo que algo nace, se desarrolla y muere. Es decir, no habla del presente o del pasado, sino del futuro. Es decir, plasticidad de los discursos, multiplicidad de puntos de vista. Las articulaciones del tiempo imaginario duplican las referencias numéricas del tiempo del historiador genealógico y del historiador identitario (ver lámina 12).

Una “cicloanalogía” es una de tantas formas imaginarias de explicar ciertas analogías atemporales entre paradigmas culturales. Muestra una perspectiva cíclica de los acontecimientos, no teleológica o lineal, sino analógica y circular; mas todavía empírica. Significan un tránsito de las cuestiones psicoanalíticas a las filosóficas; en el fondo de la cuestión, de nuevo la distinción entre la

910 Artaud, A.; El cine, ed. Alianza, Madrid, 2002, p. 15 (“Brujería y cine”).

lógica del cerebro analítico y la “analógica” (lógica por analogía) del hemisferio somático, espacial.⁹¹¹ La *intrahistoria* de la Historia son las historias de los deseos, sueños, anhelos,... de poder, de justicia, de libertad. No es ya una cuestión puramente histórica, es una cuestión metapsicológica, filosófica. Más allá del dato, aunque indisociable a él, hay un momento en el que las ideas de la imaginación radical no son ideas exactamente, sino flujos, corrientes, alternancias, cruces.

*“La lógica es la forma del pensamiento, pero la imaginación y la creación también son pensables, se basan en una lógica más compleja, capaz de dejar atrás la ontología heredada basada en la noción del “ser en tanto que determinado”; se trata de una “lógica de los magmas”. Según la lógica “conjuntista-identitaria”... los componentes de la mente, las ideas, están separadas de sus referentes externos, se distinguen claramente como unidades diferentes y separadas entre sí de los elementos exteriores. Según la lógica de los magmas, las ideas de la imaginación radical están ligadas a afectos en un flujo indisociable de representaciones, afectos y deseos. Estas ideas de la imaginación radical son indisociables de los elementos exteriores.”*⁹¹²

¿Por qué y para qué sirve contar una historia sino para que revierta en su propia praxis? Recordemos que tiempo identitario y el tiempo imaginario se necesitan mutuamente, como la imaginación y el dato, como el espíritu y la materia, como la pre-estructura y la estructura, (Castoriadis: “La posibilidad se constituye al mismo tiempo que la realidad”). Es la repetición circular de un cruce que la praxis social abre y transforma en cíclica. El tiempo imaginario del historiador hace estallar las significaciones, y permite a lo real histórico contar su relato. Como ya dijimos,

Lo histórico-social es un efecto de superficie del eje de coordenadas: “pre-estructura + estructura = super-estructura”; más esta “super-estructura”, por su propio proceso dialéctico,

911 Como dijimos en su momento, consideramos tres nociones de “tiempo” del tiempo imaginario: Basándome en los 3 imaginarios (los 3 “cerebros”), proponemos que al tiempo imaginario le correspondan también tres tiempos: 1) el tiempo identitario del imaginario “masculino-paterno” (periodización; causalidad: pasado (causa) → futuro (efecto); el poder domina el tiempo); 2) el tiempo sincrónico del imaginario “femenino-materno” (sincronicidad: presente (pasado ↔ futuro); el tiempo físico, del contacto con la materia, del ahora; fuera del tiempo (recordad que toda vivencia está fuera del tiempo, es atemporal, y fuera también de todo pensamiento lógico o científico (la vivencia pertenece al orden del saber; es decir, del obrar, de la praxis); y 3) el tiempo del imaginario “andrógino-trinitario” o filial (aporta el sentido de la periodización, tiempo cíclico, teleosincrónico: 1 → 2 → 3 → 1 → etc.; o como diría Deleuze-Peirce: y, y, y, y, ... Una sucesión conjuntiva “ad infinitum”).

912 “De nuevo sobre la psique y la sociedad” en “Castoriadis, C.; Figuras de lo pensable, Ed. Frónesis. Cátedra Universitat de València, Madrid, 1999”, pp. 235-

revierte sobre la “pre-estructura”, iniciando de nuevo el ciclo (lo que en su día fue “síntesis”, algún día será una “tesis”, que tendrá su correspondiente “antítesis”).

De este modo, el relato sobre lo fílmico se vuelve posibilidad sobre la praxis fílmica, tanto el crítico como el realizador conjugan sus potencias imaginarias, teórico y prácticas, en la transformación de la sociedad y del ser humano. El objetivo del relato sobre lo fílmico es favorecer a que la potencia imaginaria devenga praxis social.

La responsabilidad del relato histórico es la de favorecer la aparición de una estética ligada a lo exterior empírico y a lo real material, aquello que no es imagen de realidad ni pura abstracción de lo real; aquello que no puede ser tergiversado, aquello que existe más allá del reino de la representación, como acontecimiento al margen de interpretaciones, como como los hechos de la vida o las miserias materiales, como lo real biológico o *lo real social* (el dato objetivo de la injusticia, de la esclavitud, de la miseria económica, de la incultura,...). Aquello que está fuera del relato y que necesita del relato para ser visto.

Para “ver” *los hechos*, y predecir acontecimientos futuros, lo inconsciente necesita hacerse de ellos una imagen simbólica, imagen que nuestra capacidad translógica reelabora para la consciencia. En estas cicloanalogías, todo lo nuevo necesita un mundo que lo acoja en su fragilidad (momento materno de las cosas), crece y se desarrolla plenamente (momento paterno de las cosas), luego, por la semilla subversiva inherente a lo vivo (la propia semilla que posibilita toda *dynamis*), se transfigura (momento filial de las cosas); recordad las tres transformaciones en Nietzsche: del camello (lo femenino) al león (lo masculino) y de aquí al niño (lo andrógino@). Tomarle el pulso a las *cicloanalogías* es captar el ritmo de lo que siempre se repite, que no es otra cosa que el propio ritmo. Las cicloanalogías no hacen referencia a un mero acontecimiento repetido, sino que son una manifestación esencial del orden del mundo, tal como es instituido por el historiador en cuestión, por las fuerzas que lo animan; una síntesis translógica de los momentos privilegiados de la actividad social.

La periodización del tiempo es una imagen del pensamiento. Esta introducción del tiempo imaginario en el flujo de las imágenes que componen la historia del cine nos hace tener presente la distinción entre: la Historia oficial vs. las historias que ponen en circulación social lo imaginario, el relato de la historia constituido vs. el relato de la historia constituyente, sociedad instituida vs. sociedad instituyente, imaginario colonizante vs. imaginario de liberación, discursos de la repetición vs. discursos de la diferencia.

Enumeración, memoria, recuerdo, desciframiento del destino de la humanidad, anticipación del futuro, promesa de un retomo, explicación de procesos, pluralidad de relatos,... La historia

siempre ha acompañado a la especie humana; ¿para qué sirve la historia? El hombre moderno está obsesionado por historizarlo todo, ¿es que aún no conoce su historia?, ¿para qué queremos la historia?. El cine, como la fotografía, son dispositivos simbólico-técnicos para recuperar la historia, pero... ¿Cómo recuperar el cine?, ¿cómo dar al cine una historia?

Como dice Foucault, el “hombre” moderno se sitúa fuera de la historia, construye su historicidad a través de la suma de “cosas” que no es él. Pero descubre que él es el motor de la historia. El “hombre” moderno descubre que su historia sólo se da en la praxis.

* * *

Cuando hablamos de cambio, sea un cambio cultural o un cambio personal, lo inconsciente lo toma simbólicamente como un proceso de muerte y resurrección. Pero hay que comprender si esa muerte del cine clásico y su resurrección en el “moderno” se trata de un proceso de luto o de un asesinato. Si pudieramos imaginarlo como una cuerda tirada por dos fuerzas, aquella que nos empuja hacia la muerte sería la melancolía y aquella que nos empuja hacia la resurrección sería la alegría. Estas dos fuerzas opuestas, una en retroceso y otra en proyección, fueron simbolizadas por Freud como la oposición entre *Eros* y *Tanatos*, la pulsión de vida y la pulsión de muerte; otra de esas fabulosas imágenes para comprender la experiencia volitiva de lo que está vivo.

Sin duda, en la formación de *lo teórico*, el pensamiento simbólico tiene un peso preponderante; sólo hay que sobrevolar *lo teórico* de cada teoría para dar cuenta de ello. En parte eso es lo que llevamos haciendo en nuestra investigación: sobrevolar *lo teórico*, rescatar movimientos del pensamiento en su pura abstracción, comparar mitologías. Pronto hemos comprobado que a lo largo de la historia toda reflexión humanista hunde sus raíces en, se nutre de, la experiencia humana; la “intrahistoria” que diría Dilthey. Y que para dar cuenta de esa “intrahistoria”, para poder hablar su lenguaje, la consciencia se ve obligada a recurrir al mito, a las imágenes y las palabras simbólicas. Comparando varias de estas imágenes de lo inconsciente – la taoísta, la hinduista, la cabalística, la alquímica,... (todas ellas ofenden, quizá no en la forma, pero sí en el fondo, a la escéptica postmodernidad, que se niega a reconocer en ella misma su actualización) – y gracias a la inestimable aportación de Jung, ha aparecido en nuestra psique la forma de un nuevo relato; otra imagen para antropomorfizar la realidad exterior desde la vivencia interior. Lo importante de este gesto, el gesto antropomórfico de la simbolización, ya lo avanzamos, es la intención de la consciencia por ofrecerse a sí misma una imagen pregnante del mundo que dote a la actividad humana y a su desarrollo de un cierto sentido. Hablando en plata, se trata de prefigurar un recorrido (llámase “nervadura” en términos Merleau-Pontyanos o “mapa atencional” en términos

neurocognitivos) a partir del cuál hacer *lo real* asimilable. Ahora bien, ¿cómo hacer la Historia del Cine asimilable?

La estructura narrativa de nuestro relato, como un simulacro de periodización, se divide en tres actos que se repiten cíclicamente más allá del tiempo y del espacio. Subsume en una constelación benjaminiana la intrahistoria de los movimientos cinematográficos – todos ellos *topos* surgidos de la necesidad de relatar –, tanto los *Authors Majors*⁹¹³ estadounidenses como las *Vanguardias* europeas, tanto el *Film Noir* americano como el *Neorrealismo* italiano, tanto los *Cines de no ficción* como el *Free Cinema* inglés, tanto la *Nouvelle Vague* francesa como el *Tercer Cine* latinoamericano, el *Cinema Novo* como el *Cine Underground*, las *Olas del Multiculturalismo* como la *Serie B*⁹¹⁴, el *New American Cinema* o el *Cine Colectivo* (sea de Francia, de España o de Bolivia), el *Nuevo Cine Alemán* o el *Cine del África postcolonial*, el *Cine de protesta de los 80'* y el *Postmodernismo de autor* *Cine Dogma* como el *Cine de Internet*,... Todas estas estrellas fugaces caben en la misma constelación porque son manifestaciones de una misma actitud humana: la liberación, el inconformismo, la subversión frente a lo históricamente establecido, la sublevación – y no el luto – frente a la imagen opresora. Toda imagen es siempre un cruce, entre materia y psique, entre realidad y símbolo. Podrá reducirse la mutación a tintes de experiencia estética, pero la lección de la historia es no olvidar el trasfondo social, de lo contrario *el relato teórico* hará del ser humano una mónada incomunicada a merced del sistema y de las imágenes dominantes; desvirtuando los lazos *sociales* – y no sólo *autorales* – que dieron pie al movimiento.

Por otro lado está el dar cuenta de la naturaleza de esa subversión; que punza desde lo social y se transforma en lo estético.

“Los 70' fueron una época traumática. Por primera vez estaba cambiando toda la psique tras la independencia de India en el 47. Teníamos democracia, constitución, laicismo, libertad de expresión,... Creíamos que la prosperidad era el próximo paso. Pero en los 70' vimos que no era así, el idealismo se hizo añicos, y cuando eso sucede, el arte tiene problemas, entra en una especie de trauma, que se ve en la poesía, en los cuentos, en las novelas, en el teatro. Y se

913 El término es otra propuesta conceptual, pertenece de nuevo a nuestra inventiva filosófica. ¿Por qué hacer depender un gesto de subversión a la escritura de un manifiesto? Un movimiento, como el de los autores clásicos, pueden surgir sin un centro consciente aparente, pero impulsado inconscientemente por la misma necesidad subversiva de un microclima cultural. Desde el pensamiento simbólico, y desde el ámbito de las condiciones de posibilidad, no se trata de justificar el relato de la historia mediante un mismo dato, el manifiesto; sino buscar los motivos que unen al movimiento contra un mismo oponente. En este caso, los *authors majors* (Griffith, Walsh, Chaplin, Stroheim, Hawks, Vidor, Ford, Sirk, Ray,...) pues hacen sus obra en el seno del sistema de estudios, contra el cine industrial del Hollywood clásico; pomposo, glamouroso, fantasioso, adulterado. No sólo hay *duelo* en los cambios de paradigma cinematográfico, sino verdaderos *asesinatos*...

914 Fenómeno similar al de la nota anterior, donde podemos agrupar, sin necesidad de un manifiesto, miradas heterogéneas bajo una misma constelación. Esbozamos una nueva definición de “movimiento”.

refleja en el cine comercial popular también (...) El hombre piensa "tengo que hacer las cosas por mí mismo, quizá las instituciones no me ayuden"."

(...) Seguro que habéis visto a los niños jugar con una cuerda y una piedra. Atan una cuerda a una piedra y empiezan a girarla por encima de la cabeza. Y lentamente van soltando la cuerda, haciendo el círculo cada vez más grande. Esta piedra es la rebelión contra la tradición: quiere separarse, pero la cuerda es esa tradición, la continuidad; la tiene enganchada. Pero, si rompes la cuerda, la piedra caerá; si quitas la piedra, la cuerda no puede ir tan lejos. Esta tensión de la tradición y la rebelión contra la tradición es, en cierto modo, contradictoria, pero, de hecho, es una síntesis. Siempre encuentras juntas a la tradición y la rebelión contra la tradición en cualquier obra de arte buena."⁹¹⁵

Tensión hacia atrás de la imagen que muere y debe morir: *Tanatos*, melancolía; tensión hacia delante de la imagen que indica el porvenir: *Eros*, alegría. Rebelión y tradición siempre van unidas, vida y muerte son, en el ciclo de la vida, dos caras de la misma moneda. Pero perpetuar este vaivén sería excesivo, demasiado extenuante tanto para la psique como para la sociedad. La consciencia y su reverso material, la cultura, necesitan asimilar el cambio. A los períodos de guerra les sigue uno de paz; de nuevo, ante una dualidad, hace falta una "terceridad". Es el momento *Vishnú* de una cultura – conservar lo creado – , que finaliza el círculo y lo reinicia.

En nuestra arqueología a través de los símbolos de lo inconsciente – esos que dotan a *lo real* (la *cosa en sí*, no significada), de sentido y de propósitos, esos que facilitan el andamiaje para que la razón construya su imagen – hemos rescatado el arquetipo del *Ciclo de individuación*, presente como hemos reseguído, en diversas manifestaciones culturales. Los fríos datos del cine (y de toda mutación cultural) se integran para nosotros en una imagen viviente gracias a este arquetipo (poco importa que sea verdad o no, pronto veremos porqué). Como el *Ciclo de individuación* de la psique nuestro relato consta de tres actos⁹¹⁶. En vez de "posesión", preferimos hablar – a falta de un

915 Javed Akhtar, guionista de la película india "Sholay" (Ramesh Sippy, 1975), en Cousins, M.; La Historia del Cine, una odisea (documental; cap. 11).

916 Aprovechamos para recordar que, como indica Jung, la estructura formal de un arquetipo es la de un drama abreviado en tres actos, aunque siempre van unidos; el principio anticipa el fin y el fin nos retorna al principio. A diferencia del tiempo histórico, el tiempo de la razón, un arquetipo no "funciona" según los parámetros de nuestro espacio-tiempo. Es decir, no hay un orden en los actos, se dan a la vez.

Por otro lado, puede que conscientemente una cultura con una mitología trinitaria como las que venimos comparando (donde la unidad divina se compone de tres partes), por motivos quizá históricos, le de un orden distinto a otra, pero desde lo inconsciente no tiene sentido esta distinción, pues es ajeno a estas contingencias. Por ejemplo, en la trinidad cristiana (aunque sean tres personas en una) el orden del relato es "Padre, Hijo y Espíritu Santo"; que vendría a resumirse en este *story line*: Dios-padre-creador envía a su hijo a la tierra y tras su muerte y resurrección, envía al Espíritu Santo para que guíe a la humanidad (Juan 14:16-18). Mientras que en la trimurti hindú (donde vuelven a ser tres personas en una) el orden es "Brahma, Vishnú, Shiva"; y el *story line* algo así como: el acto del Creador es conservado por Vishnú para la humanidad, pero como reverso necesario de la vida, Shiva lo destruye para que todo puede empezar de nuevo. Aunque el orden varía según los textos sagrados y Brahmá, aunque creador, a veces aparece como una proyección de Vishnú.

Sin embargo, más allá de estas diferencias, nosotros hemos mostrado la analogía entre la figura de Vishnú

término mejor – de “colonización”, de los imaginarios y de las representaciones; implantación de un modelo de narrativo, de un patrón de vida. En vez de “liberación”, hablaremos de “subversión”, de los códigos y significados impuestos, ruptura e inconformismo frente al modelo hegemónico; acontecen unidos el asesinato y la creación de la nueva forma. Y en vez de “conservación”, rebautizamos y trasladamos este proceso simbólico de lo inconsciente al ámbito cultural con el término “integración”, pues después de la transgresión, de la inesperada mutación de un patrón, de un modelo, de un universo de sentido, toda cultura necesita un tiempo de asimilación en el que, mutuamente, la cultura se hace al cambio y el cambio a la cultura. Poco a poco, mediante el uso y la educación, todos los individuos van aceptando *lo nuevo* hasta considerarlo *natural*. Por un proceso de integración, de sedimentación cultural, la forma subversiva, se estratifica, y lo que en un principio fue considerado bárbaro y extraño, se acaba aceptando como familiar (ver anexo “Documentos (fragmentos y anotaciones); el ciclo simbólico del audiovisual).

Así, si nuestra Historia del Cine fuese una película, estos serían los ejes de la narrativa; los a priori de la representación: 1) ¿Qué o quién? Los “protas”, los tres imaginarios: femenino, masculino, andrógino. 2) ¿Por qué? Respectivamente, por la justicia, el poder y la libertad. 3) ¿Dónde? En la pre-estructura, la estructura y la super-estructura. 4) ¿Cómo? Mediante el cuadrilátero antropológico de las experiencias: metafísica, ética, epistemología y estética. 5) ¿Cuándo? En un ciclo en tres actos: colonización, subversión, integración.

Por lo tanto, nada de “crisis del sujeto” o “melancolía”, sino vitalidad, entusiasmo y rebeldía como cualidades intrínsecas al acto creativo. El motor de todo cambio, el porqué de las mutaciones cinematográficas, no hay que buscarlo en el luto o en los cantos de cisne, sino en la subversión, en el decir “no”, en el combate, en la alegría y liberación inherente que proporciona a la psique todo acto destructivo, toda reconfiguración del orden, todo finalizar y renacer. ¿Y qué mejor manera de finalizar que llevando hasta al fin los viejos patrones? ¿Cómo renacer sino a apartir de lo que ya tienes? Así es como aparecen juntas, la tradición y la rebelión en la imagen renovada, una muriendo con dignidad y la otra celebrando su victoria.

El nacimiento del relato sobre el cine moderno, que fue también el nacimiento del relato sobre el fin del cine clásico, supuso también la integración⁹¹⁷, o mejor, el intento de integración de

y la del Espíritu Santo, comprendidas ambas en el arquetipo del *Anima*, detectado por Jung, y definida por nosotros como la representación arquetípica de lo imaginario femenino. Del mismo modo, el “Hijo”, el imaginario andrógino o la Rebis alquímica, ocupa en la trinidad cristiana, el segundo lugar y en la hinduista, el tercero, bajo la forma de “Shiva”. Conscientemente la razón nos empuja a hacer de esto un encaje de bolillos y le gustaría que, como en el ajedrez, todo encajara matemáticamente y el orden de los acontecimientos siempre fuera el mismo; pero lo inconsciente no juega al ajedrez, sino a la Oca, donde el azar y la creatividad espontánea no establecen diferencias entre ricos y pobres, arriba y abajo, antes y después. Para el propósito de nuestra investigación, tampoco creemos que haya que darle más vueltas.

917 ¿Una integración antes de la subversión? Por eso, como decíamos en la nota anterior, es difícil establecer un orden y esperar que este acontezca, cuando en realidad lo real es un caos emergente. La inclusión de símbolos o modelos

los patrones americanos en el mundo europeo; una especie de introducción del *american way of live* a nivel simbólico, a través de las manifestaciones artísticas. Pues efectivamente, como indica Losilla, un cambio, una integración, no es un corte, sino más bien una confusión de identidades. Pero en el análisis y posterior transformación audiovisual del imaginario clásico, el objetivo de los críticos europeos no fue tanto salvaguardar un cierto modelo de cine, una cierta narración a nivel simbólico, sino más bien, cuestionarse, utilizando el cine como ámbito de reflexión, como máquina de futuribles, si la respuesta clásica, que tan bien había funcionado en la psique americana, en términos de constitución de un patrón cultural, podría servir a la psique de la sociedad europea⁹¹⁸. O dicho de otro modo, ¿funcionarían esos patrones con nuestros héroes? ¿Qué pasaría si cruzásemos esos relatos con nuestra forma de ver las cosas? Con poco ánimo de nostalgia y mucho de interrogación, el engranaje inconformista se puso en marcha. La idea no era salvar un tipo de cine, sino un modo de interrogar a la realidad – mientras el cine clásico afirma, el moderno interroga; mientras todo cine hegemónico coloniza, toda modernidad cinematográfica subvierte –. A partir de ahí los géneros fueron uno a uno reconvertidos a través de nuevas direcciones y cruces diegéticos con la realidad. Y surgieron héroes enfrentados a otro universo simbólico. A nivel de narrativa, el mito del relato clásico era insostenible; se mundanizaba, se hacía cotidianidad, realismo, vida. A nivel de representación, el lenguaje audiovisual, ya consciente de su efecto de realidad, se convertía en una reflexión sobre sí mismo, en un juguete en manos de otra cultura. La creación del relato moderno devino la creación del relato de autor, donde el objetivo es la liberación individual frente a la verdad hegemónica. Es imposible sacar de la crisis o la melancolía la fuerza necesaria para este cambio, que más bien parece su revulsivo.

En definitiva, nuestro relato de la Historia del Cine interpreta las mutaciones desde varias ópticas, quizá teniendo que volver a recurrir al cuadrilátero de las experiencias para no perder la cabeza en los laberintos de *lo teórico*.

La *colonización* como la instauración y el reconocimiento de lo que es hegemónico, la *subversión* como el segundo acto en el relato de toda cultura (sea por la introducción de una serie de problemáticas en otro sistema cultural o por inconformismo interno) y la *integración* como la permeabilidad y aceptación social del cambio sucedido.

simbólicos en el río de la historia no comporta el falsamiento del dato sino la (ineludible) apropiación antropomórfica del mismo para la reflexión y el debate consciente.

918 Aunque no sólo deberíamos atenernos al trasfondo de postguerra antes aludido, entre otros factores de la realidad cultural, no debemos pasar por alto la confrontación entre el paradigma analítico-anglosajón y el somático-continental, donde se insiste en introducir la experiencia emotiva como un vector más de conocimiento frente la reducción pragmático-utilitarista de las acciones. Que también puede leerse como una confrontación entre los deseos de un pensamiento social y la embestida del nuevo capitalismo.

Mutaciones debidas a enfrentamientos inconscientes entre universos simbólicos (metafísica); mutaciones debidas a pugnas marcadas por la liberación cognitiva de la escritura, la subversión del lenguaje, la decodificación de los signos del poder (epistemología); mutaciones en torno al clamor de demanda de una realidad social, la película como arquetipo de patrones e ideales sociales (ética), y mutaciones como respuesta sensitiva al cruce entre el *ser* y el *deber ser* (estética).

A este relato intrahistórico del cine aún podrían añadirse otros relatos. Como ese que va de la naturaleza de la pre-estructura (los mundos arquetípicos de la consciencia que aún no han visto la luz) al encuentro con *la cosa* (o cruce con la estructura material que los “despierta”); y de ahí a la super-estructura, que como burbuja psíquica de una cultura, dota a ese paradigma de unidad, cohesión, sentido e historia (y mediante un “goteo evolutivo” revierte en la constitución de nuevos patrones primigenios; y que “poco a poco” conecta a los nuevos productos culturales en un todo al que se llamará “paradigma” o “mutación”). O como aquél otro relato que habla de tres imaginarios, de tres cerebros, de tres culturas, de tres miradas, de tres cines e incluso de tres intencionalidades; todas ellas conectadas con el suave hilo que se emplea para hilvanar secretos. Sutiles secretos y sutiles sensaciones para “*dar cuenta de...*” o explicar “*cómo es posible el...*”. O como aquél que integra las imágenes filmicas en el flujo de las ilusiones creadas por la consciencia, o aquél que integra – pues de integrar se trata – las estructuras narrativas de lo filmico en los relatos alquímicos; a su vez relatos de un relato más amplio que incumbe al cosmos.

Relatos dentro de un mismo relato, sueños dentro de un mismo sueño. Porque la vida sigue siendo un sueño (*y los sueños sueños son; y la verdad no está en un sueño, sino en muchos: y el cine es un sueño que el espectador sueña despierto; y el sueño de la razón produce monstruos; y somos el sueño de una sombra; pero hay algo más importante que soñar, que es despertar...*) los relatos de la historia, del cine, de la filosofía... no son más que sueños, tan reales y tan falsos como un sueño. Y todo resulta un poco pobre y desalentador cuando sólo podemos confiar en nuestras mentiras, en las imágenes en las que, poseídos, depositamos nuestra fe y el orden y sentido de las cosas. Y siempre regresamos, ¿dejamos alguna vez de regresar? De nuevo volvemos a generar palabras biensonantes, fórmulas, discursos, imágenes y relatos.

Sin embargo, siempre nos queda algo en que agarrarnos: por algo serán biensonantes, ¿verdad?; y por algún motivo habrán sido pronunciadas. Puede que sea una solución pobre para el entendimiento, pero... echemos mano de nuestro relato, perdón, de nuestra investigación; retomemos la tabla del *Juego de la Consciencia*, allí se nos dice que no sólo somos *lógicos*, también somos *analógicos* y podemos (deberíamos) ser *translógicos*. ¿Objetividad o subjetividad? ¿Sueño o realidad? ¿Verdad o mentira? De nuevo la racionalidad binaria (el hemisferio analítico) nos arranca de lo real y nos obliga a tomar posición. Pero muchas veces la posición está tomada de antemano,

es nuestra emoción la que nos guía. A una teoría le pedimos que describa, que aporte datos, que nos haga comprender, pero también, y sobre todo, que nos convenza en lo más hondo; debe ser el corazón (imaginario femenino) y no la razón, la brújula del pensamiento humanista; éste comprende mejor que nadie la realidad y dirige nuestra intención hacia *la realidad de las cosas*. Pero también debe hacernos trascender esta realidad, imaginar un mundo mejor (imaginario andrógino). Que nos ilusione, que nos haga soñar, que abra nuestra mente, que nos libere. ¿Qué importa *un poco de mentira* si nos lleva a *un mucho de verdad*? Y más aún, lo verdaderamente importante de una teoría, de un relato, es su capacidad de movilizar, de poseer las consciencias y dirigir los pensamientos hacia la acción. No sólo mostrarnos la “verdad” de algo, sino que podemos *hacer algo* con ese algo, que nos sirva para movernos y marcar itinerarios. Describir y comprender; correcto, pero también ilusionar y movilizar. El fin y la razón de toda teoría es su praxis.

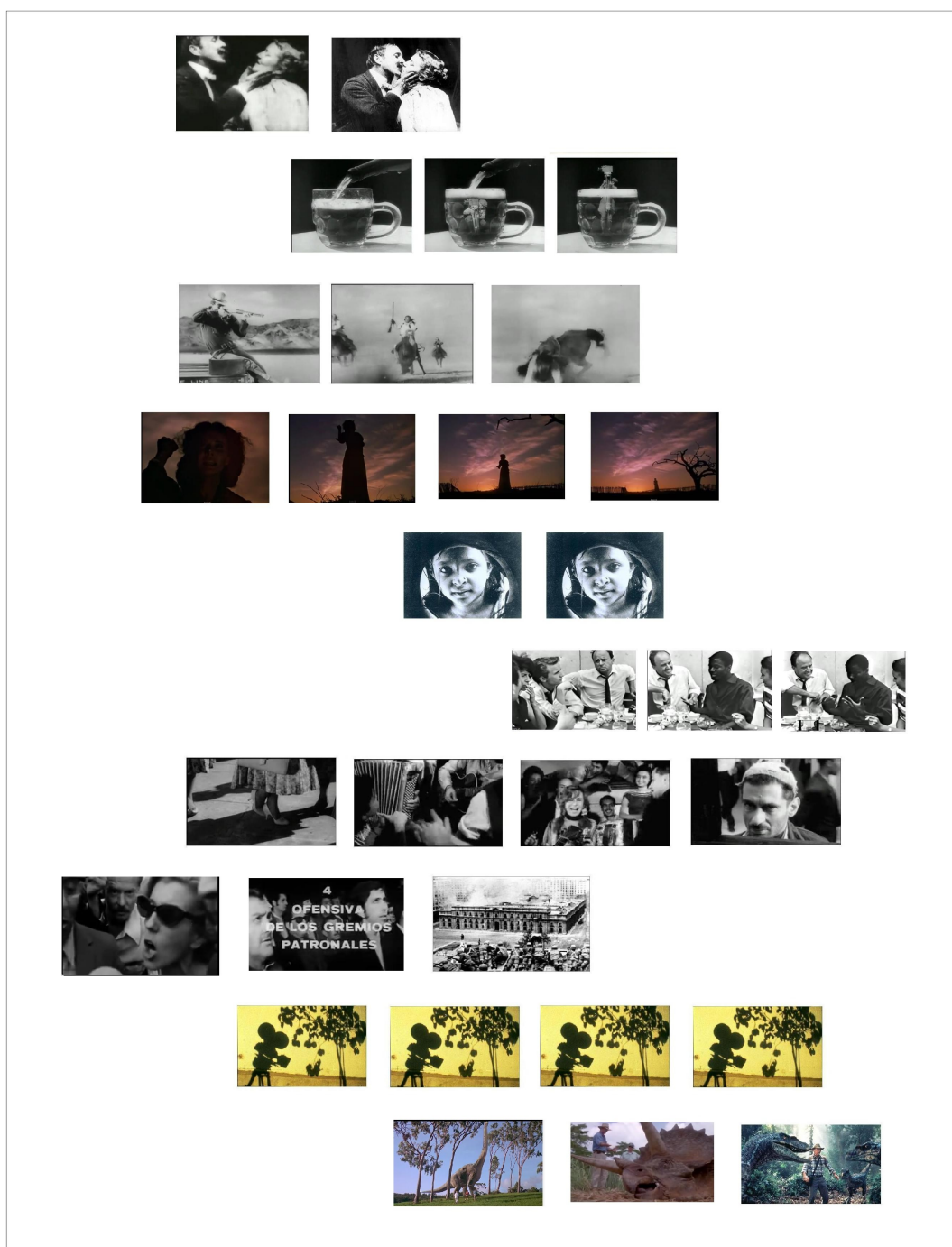


Lámina – 11, Flujo de imágenes cinematográficas (reducidas a su mínima expresión en diversos intervalos de tiempo); en filas, de arriba a abajo: 1) “The Mary Irwin Kiss” o “El beso” (T. A. Edison y G.W. Dickson, 1896; Mary Irwin y John C. Rice famosos interpretes teatrales fueron contratados para que revivieran, ante la “black maria”, una escena de la obra que estaban representando); 2) “The man with a movie maker” (Vertov, 1922), conjunción de vanguardia y cine social; 3) “The stagecoach” o el western de autor (J. Ford, 1939); 3) “Gone with the Wind” (Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939), ejemplo de melodrama industrial de época (e invención del color); 4) El realismo mágico de “Pather Panchali” o “La canción del camino” (Satyajit Ray, 1955); 5) El representado toma la cámara en “Chronique d'un été” (J. Rouch y E. Morin, 1961); 6) “Bab el hadid” o “Cairo Station” (Youssef Chaine, 1958), subversión árabe del “brillo de Hollywood”; 7) “La batalla de Chile” (P. Guzmán, 1975-76) o cómo hacer justicia mediante el documental; 8) “El sol del membrillo” (V. Erice, 1992) o cómo estetizar / simbolizar la realidad mediante el documental; 9) “Jurassic Park” (S. Spielberg, 1993), el apogeo del cine industrial en la era digital.

HISTORIA DEL CINE / SIMULACROS DE PERIODIZACIÓN

Cronologías, genealogías, analogías, cicloanalogías,...;tiempos de lo imaginario

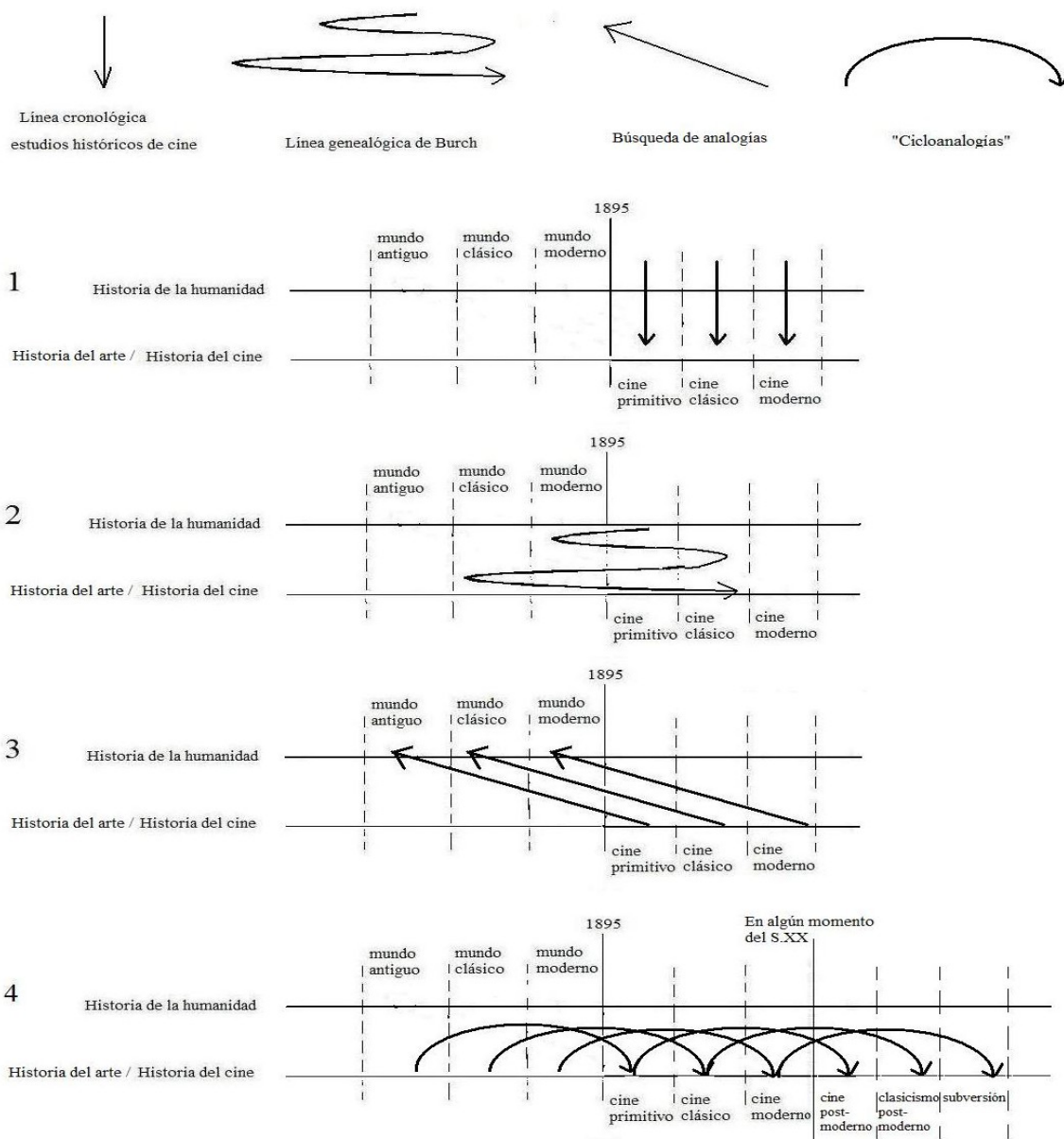


Lámina – 12, Historia del Cine / Simulacros de periodización (¿Cómo situar la imagen cinematográfica frente a las demás imágenes? ¿Cómo confluir los flujos de la mutación con los de la ilusión?); de arriba a abajo: 1) discurso cronológico y sincrónico sobre lo fílmico que tiende hacia el presente (tiempo lineal-identitario); discurso psicológico e histórico sobre lo fílmico que entiende el presente a partir del pasado (tiempo genealógico); 3) discurso analógico y diacrónico sobre lo fílmico que encuentra en el presente analogías con el pasado; 4) discurso cíclico y simbólico (cicloanalogías) sobre lo fílmico que *entiende el pasado a través del futuro*.

4ª PARTE:

ESTÉTICA; TEORÍA Y PRAXIS DEL IMAGINARIO AUDIOVISUAL:

A) Teorías como docuficciones:

- 1) Los *a posteriori* de la representación (el cine, una fábula post-moderna).
- 2) Del giro lingüístico al giro imaginario.
- 3) Justicia, poder y libertad (mirada e intencionalidad).
- 4) ¿Qué tiene que ver la justicia con el cine documental?

B) El cine imaginado (“It's dreams that stuff are made of”):

- 1) El cine: relato alquímico, relato onírico (un diálogo entre Epstein y Artaud).
- 2) La generación de imágenes (ying + yang + vacío).
- 3) La 1ª imagen: el rostro del otro.
- 4) Sobre la esencia de la imagen cinematográfica (mito taoísta).

A) Teorías como docuficciones:

- 1) Los *a posteriori* de la representación (el cine, una fábula post-moderna).
- 2) Del giro lingüístico al giro imaginario.
- 3) Justicia, poder y libertad (mirada e intencionalidad).
- 4) ¿Qué tiene que ver la justicia con el cine documental?

1) Los a posteriori de la representación (el cine, una fábula post-moderna):

“Un pintor al que le faltaran las manos y que quisiera expresar por medio del canto la imagen que ha concebido, revelará siempre, en ese paso de una esfera a otra, mucho más sobre la esencia de las cosas que el mundo empírico⁹¹⁹. ”

Nietzsche; Sobre verdad y mentira en sentido extramoral

Mucho hemos hablado de *los a priori* de la representación, creo que es de justicia ponerlos en contraposición con lo que serían sus *a posteriori*. Retomando la cuestión del paso de la teoría a *lo teórico* y el nuevo estatuto de *lo filmico* como relato, tanto para el que lo ve, como para el que lo hace, como para el que lo piensa, nos topamos con “La fábula cinematográfica” de Jacques Rancière⁹²⁰. En este caso, tendremos que volver a hacer de esta *fábula* otro relato. En cierto modo, Rancière afirma que toda fábula es la fábula de otra fábula, queriendo hacer de este trabalenguas la metáfora de la esencia constante de algo, a través del tiempo e independientemente de las etiquetas con las que la misma fábula ha sido nombrada a lo largo de la historia.

La Historia del Cine es interpretada, relatada, por Rancière como una fábula contrariada – también desde el ámbito de *lo teórico*, *lo filmico* y *lo filosófico*, es decir, desde el ámbito de sus condiciones de posibilidad, aunque de una manera especial, como ahora veremos –. La apreciación de “fábula” nos gusta, no sólo por lo sugerente en cuanto a significado y lo fónico del término, o por la antropomorfización de los actantes que intervienen (la cámara, por ejemplo), sino también por el atrevido cariz didáctico (presente ya en la obra de Rancière con “El maestro ignorante”⁹²¹) que no sabemos si seremos capaces de resolver. A pesar de estas características inherentes a su territorio, “fábula”, como préstamo aristotélico, sobre todo hace referencia a “argumento”, a la narración, la “*orquestración de las acciones necesarias*”, el núcleo del relato tal y como lo veníamos entendiendo – con el permiso de los puristas –, o la sinopsis. En definitiva, la línea de lectura de Rancière participa, de momento, de nuestro discurso que pretende enfocar la teoría como relato, como imagen pregnante para la consciencia (que necesita *crear* la idea de historia y *creer* en ella, en el sentido que ésta le ofrece) y que, de momento, está probándonos sus fuerzas.

Para entender a un filósofo hay que cercar el núcleo fundamental de sus preocupaciones. Es decir, aquello que le llevó a desplegar toda una teoría y que es fruto de un contacto paradigmático

919 (1873), ed. Tecnos, Madrid, 1996, p. 30.

920 Rancière, J.; La fábula cinematográfica (reflexiones sobre la ficción en el cine), ed. Paidós, Barcelona, 2005.

921 Rancière, J.; El maestro ignorante, cinco lecciones sobre la emancipación intelectual (1987), ed. Laertes, Barcelona, 2003.

con las *cosas*, un choque revelador; algo que hace derivar su investigación de una pequeña tragedia personal. Dicho de otro modo, hay que entender el núcleo de su relato, el eje en el que giran sus argumentos, el lugar al que tácitamente siempre retornan sus personajes; el centro de la experiencia que lo ha poseído. No estamos hablando de algo abstracto, sino de algo muy simple; a *grosso modo*: en Marx es la injusticia social; en Foucault, la imposición de lo que es normal; en Wittgenstein, el estatuto de las palabras; en Jung, el caudal simbólico de la memoria humana; en San Agustín, la coexistencia de la perfección de Dios y el pecado; en Platón, la inmortalidad del alma; en Freud, la aceptación de la miseria humana,... En fin, cada pensador, como cada cineasta, tiene sus fábulas y sus relatos.

¿Por qué para Rancière el cine es una fábula contrariada? No se especifica que hemos de entender aquí por “cine”, la pregunta apunta, pues, a varios frentes: narrativa, representación, recepción, teórica, ... (no insistiremos más con el símbolo del cuadrilátero). Mas lo importante no es el cine. Tratándose de un filósofo, sabemos que el cine es sólo una excusa para pensar un más allá de las imágenes, pensar el hombre y a la mujer, pensar la consciencia, los símbolos y el pensamiento, pensar los entes y las esencias, al perro de la calle y el árbol del jardín. El cine es una excusa, lo importante es la noción de contrariedad, de oposición, de enfrentamiento, de *lucha*, también de paradoja, de nombrar y relatar lo *imposible*; y por lo tanto, de *lucha imposible*, de batalla perdida de antemano o de victoria pírrica, aquella que obtiene la obra artística al querer producir y reproducir el hecho de estar vivo; pero que obtiene su valor por el hecho de intentarlo. Tal es el empeño del artista, tal es su posesión, que le empuja a decir barbaridades e incongruencias del tipo “*El cine es verdad, una historia es una mentira*” como le pasa a Epstein ante el descubrimiento de las posibilidades del nuevo medio, ejemplo que toma Rancière para mostrarnos varias de las contrariedades de esta fábula; cómo no, desde sus inicios.

Una de las primeras contrariedades del cine es la inversión de la lógica de la narrativa y la representación clásica. Como indica Epstein⁹²², la naturaleza intrínseca del cine viene a subvertir los cánones miméticos vigentes desde la *Poética* de Aristóteles, donde la expresividad del arte narrativo se definía según una lógica de las acciones⁹²³ que atravesaban un planteamiento, un nudo y un desenlace⁹²⁴. Según Epstein,

“...esa lógica es ilógica. Contradice a la vida que aspira a imitar. La vida no conoce historias.

922 Rancière hace referencia al texto de Jean Epstein, *Bonjour cinéma* (1921). Estas teorías también fueron desarrolladas por Epstein en *La inteligencia de una máquina; una filosofía del cine* (1946).

923 El mismo argumento aristotélico será retomado, consciente o inconscientemente, por Eisenstein al definir, mediante el ejemplo cinematográfico de *el montaje de atracciones*, la esencia de toda obra de arte.

924 Recordemos que según Jung, un arquetipo es un drama abreviado en el que la estructura “planteamiento, nudo, desenlace”, como pauta intempestiva de lo inconsciente, se da a la vez.

*No conoce acciones orientadas hacia un fin concreto, sólo situaciones abietas en todas direcciones. No conoce progresiones dramáticas, sólo un movimiento largo, continuo, constituido por infinidad de micro-movimientos”.*⁹²⁵

La objetividad técnica de la cámara cinematográfica logra doblegar esa voluntad “narrativa” de la psique del artista que le lleva a recortar de la realidad un espacio de sentido. Registra lo que es al Ser.

*“Ese registro, sin embargo, ya no es esa reproducción idéntica de las cosas que Baudelaire consideraba la negación de la invención artística. El automatismo cinematográfico dirime la querella entre el arte y la técnica al modificar el propio estatuto de lo "real". No reproduce las cosas tal y como se ofrecen a la mirada. Las registra tal y como el ojo humano no las ve, tal y como se presentan al ser; el estado de ondas y vibraciones, antes de ser cualificadas como objetos, personas, o acontecimientos identificables por sus propiedades descriptivas y narrativas. (...) El ojo y la mano que pugnan por reproducir el espectáculo del mundo, el drama que explora los resortes secretos del alma, pertenecen al arte del pasado porque pertenecen a la ciencia del pasado.”*⁹²⁶

Así el cine, por su naturaleza, *parece* revocar el viejo orden mimético; es un arte que no imita, sino que registra. La novedad del cine, de la imagen cinematográfica, es que por primera vez en la historia del arte acontece una imagen que es un cruce entre la subjetividad interior (el espíritu) y la objetividad exterior (la materia); se produce una síntesis en la que ambas oposiciones, inteligencia y sensibilidad, quedan atrapadas. De alguna manera, esa materialidad objetiva, ese efecto sensible del espectáculo, ese acontecer en escena de la vida misma, como reverso de la racionalidad subjetiva, del acto narrativo del poeta, ya había sido tenido en cuenta por Aristóteles. Sin embargo, el cine invierte ese orden, contraria la fábula aristotélica, dando primacía al efecto de realidad, al efecto sensible del espectáculo (el *opsis*) sobre la historia narrada, la racionalidad de la trama (el *muthos*).

Pero sólo *parece* revocar aquel orden, y por eso las contrariedades redundan sobre esta fábula, pues más allá de las promesas teóricas, de las expectativas del nuevo medio, en la práctica, a lo largo de su historia, el cine tampoco ha superado el abismo que separa lo interior y lo exterior. Todo eran promesas. Todavía hoy, el viejo cine industrial se dedica a reproducir sistemáticamente los patrones clásicos. La mirada del hemisferio analítico, la óptica del imaginario masculino, la visión mimética, el ojo del platonismo identitario, el espíritu del número, mantiene su hegemonía

925 Rancière, J. (2005); op. cit. p. 10.

926 Ibíd. p. 10-11.

sobre el resto de las potencias de lo imaginario. Y continúa así, por más que se oigan voces que nos instan a erotizar el pensamiento, la pugna entre esencialistas y sensualistas, entre modernidad y post-modernidad, entre *la identidad y la diferencia*. La cualidad de lo real, que el cine prometía desvelar mediante una escritura lumínica no ha sido aún significada. Sólo ha habido ciertos fogonazos de ruptura (el cine experimental, la antropología visual, las capturas de móvil, los vídeos de internet,...), pero las películas siguen contando historias frente a la *no-historia* de lo real.

*“(El cine restauró...) todo el orden representativo postergado por la literatura, la pintura y el teatro. Restauró tramas y personajes típicos, códigos expresivos y viejos resortes del pathos, e incluso la estricta división entre géneros. La nostalgia culpabiliza entonces a la involución del cine, atribuida a dos fenómenos: la ruptura del sonoro, que dio al traste con las tentativas de crear un lenguaje de las imágenes; la industria hollywoodiense, que confinó a los creadores cinematográficos en el papel de ilustradores de guiones fundamentados, en aras de la rentabilidad comercial, en la estandarización de las tramas y la identificación con los personajes.”*⁹²⁷

En 1929, el boom del sonido es estimulado por la gran crisis económica. El sueño frankenstein de la imagen cinematográfica total dió su último paso: "detrás del tragaluz, el logos", la voz, el cine sonoro, pero también la racionalidad, el complejo de frankenstein que impuso su modelo y cerró las posibilidades del lenguaje del cine mudo, que estaba madurando – quizá – sus mejores frutos; nunca lo sabremos. Su aparición supuso el fin del cine mudo y de todos los movimientos cinematográficos que habían nacido en torno a él. También supuso un camino sin retorno posible a la mirada “silenciosa” sobre las cosas.

*"Por fin el cine tenía un alma, (...) estaba culminado (...) De una vez por todas, el cine se aleja tanto el circo plebeyo como del ballet aristocrático (...) Con el sonido sincrónico, el cine, en su dimensión cultural, ha ganado como medio de expresión, pero también, en su dimensión social, en medios de control. Pero también ha perdido. Porque los intereses económicos que han determinado la súbita irrupción del sonoro interrumpieron el pleno desarrollo de un "lenguaje mudo" que acababa de entrar en su madurez y del que no podemos creer que, apenas al cabo de un decenio de existencia, estaba agotado. Ha perdido también porque el logocentrismo de los inicios de los años 30 desorientó y desanimó a toda una generación de creadores excepcionales -especialmente toda la vanguardia francesa, Dulac, Epstein, L'Herbier, Gance, pero también a un Von Stroheim-, abocados al silencio por la trivialidad. (página 241)"*⁹²⁸

927 Ibíd. p. 12.

928 Burch, N.(1999); op. cit. 241.

¿Dónde fueron a parar, pues, esas utopías cinematográficas? ¿Cómo se dio una imagen a ese impulso por subvertir el viejo orden estético y epistemológico de la mimesis y los significados? ¿Cómo se representó metafísicamente la *no-historia* de lo real, y éticamente el nacimiento de un hombre y una mujer renovados? No dudamos de la persistencia humana en liberarse, en expandir sus horizontes. Entonces, ¿dónde y cómo se canalizó ese caudal energético?

Al final, lo técnico del cine, su objetividad óptica, demostró ser una excusa para desarrollar una misma idea de arte, una misma fábula sobre el desvelamiento de lo real y la representación de las vivencias; como lo es el pigmento para la pintura, las palabras en la literatura o las notas en la música,... Sólo son presencias del arte, máscaras de un mismo personaje. Y la idea que tenía Epstein sobre la capacidad del cine de mostrar lo real, no era más que su fábula sobre lo que es el arte cinematográfico. Porque en el fondo, fabular e inventar imágenes es la actividad propia mediante la cual la consciencia vive, ama, piensa y sueña el mundo. *La verdad* que pretendía subvertir la fábula aristotélica (y como acontece con toda verdad, sin duda estaba empuñada desde un estado de posesión), no era sino otra fábula, otro relato de los hechos.

La invención de historias continúa, necesitamos relatos que nos posean y den sentido a nuestra experiencia. Es intrínseco a la naturaleza del pensar, que no es sino ser fábula y la esencia de toda fábula. Como en un juego wittgensteiniano, los límites del lenguaje son los límites del mundo, y los límites de la consciencia caracterizan los límites de sus fábulas. Nosotros hemos intentado describir esos límites pero a la vez, siendo consecuentes con la herencia post-moderna (ya presente en el relativismo clásico), dejarlos abiertos. Para ello nos hemos servido de un lenguaje simbólico, fabulando que con él podríamos “hablar” *el habla de lo real*: arquetipos, oposiciones, lo trinitario, lo imaginario, el cuadrilátero, ciclos, cruces, lateralizaciones,... Cada teoría, como cada película, tiene sus tramas y sus personajes.

Pero, ¿qué significa que toda fábula sea la fábula de otra fábula?

“La fábula – teórica y política – que nos explica el poder original del cine proviene del cuerpo de otra fábula cuyos aspectos narrativos tradicionales han sido eliminados por Epstein a fin de componer una dramaturgia distinta, un sistema distinto de esperas, de acciones y de estados. De este modo, la unidad-cine se desdobra ejemplarmente, Jean Epstein celebra un arte que devuelve a una unidad primordial la dualidad de la vida y de las ficciones, del arte y de la ciencia de lo sensible inteligible. Pero esa esencia pura del cine sólo puede construirse tomando, a partir del melodrama filmado, la acción de un cine “puro”. Y esa forma de construir una fábula a partir de otra ya no es en absoluto una idea del pasado: es un elemento

constitutivo del cine como experiencia, como arte y como idea del arte. (...) Hacer una película partiendo del cuerpo de otra es algo que no han dejado de hacer, desde Jean Epstein hasta nuestros días, los tres personajes que el cine pone en contacto: los cineastas que "ponen en escena" guiones en los que pueden no haber tomado parte, los espectadores cuyo fin está hecho de recuerdos mezclados, y los críticos y cinéfilos que componen una obra de formas plásticas puras partiendo del corpus de una ficción comercial (...) También lo hicieron los autores de las dos grandes sumas que han aspirado a resumir los poderes del cine (...) En Deleuze, como en Godard, opera la misma dramaturgia que marca el análisis de Jean Epstein: la esencia originaria del arte cinematográfico es tomada a posteriori, partiendo de los elementos de ficción que comparte con el viejo arte de contar historias. (...) Esa dramaturgia (...) es consustancial a la historia del cine como arte y como objeto de reflexión. La fábula con la que el cine dice su verdad sale de las historias que cuentan sus pantallas."⁹²⁹

La moraleja de la fábula de Rancière, o una de ellas, es que sin presencia no hay esencia, que sin lo *a posteriori* no hay *a priori*, que lo *a posteriori* pertenece al ámbito de la realidad, y lo *a priori*, al de las conjeturas, las utopías y las fábulas (tan necesarias); que sin sensibilidad no hay inteligibilidad, que sin objetividad no hay subjetividad. En definitiva, contrariando el giro copernicano de la filosofía trascendental, el sustento último del fenómeno, a pesar de ser un cruce, vuelve a caer del lado del objeto. Pero no del objeto en cuanto a objetividad matemática, sino del objeto como evidencia del enigma, como legitimidad de la existencia independiente del mundo como misterio.

Arte = (A) a priori de la subjetividad + (B) a posteriori de la representación.

Rancière nos pregunta: ¿y si eliminamos "(A)"?; ¿y si la esencia fuera un puro a posteriori?

Por otro lado, que toda película sea la fábula de otra fábula no significa más que la construcción de una película es un trabajo en equipo, donde en una misma imagen, y esto es lo propio del cine, se crucen muchas fábulas y muchos sueños; las de todos aquellos que participaron en el proyecto: guionistas, iluminadores, músicos, actores, productores, cámaras, montadores,... Es otra de las características que introducen al cine en una "*continuidad contradictoria con todo un régimen del arte*".⁹³⁰

* * *

929 *Ibíd.* p. 13-15.

930 *Ibíd.* p. 14.

Pero, ¿no es esa también la esencia de las humanidades, ser la fábula de una fábula que a su vez recorre las tramas que otra fábula contó y ahora las actualiza, así hasta el infinito? ¿No son también las humanidades una labor en equipo que se prolonga y acumula (como tanto les gusta presumir a las ciencias) a través del tiempo? Husserl decía, por ejemplo, que toda innovación es olvido, y la labor de Jung fue la de desterrar toda esa herencia colectiva de nuestro mundo simbólico.

Muchas son las analogías entre la obra y su teoría, entre la humanidad y las humanidades. Y sin duda esa es la razón, y la clave del éxito, de que los humanistas logren, mediante su lenguaje, “hablar” algo *del habla de lo real*. No es ahora el momento de desarrollar las similitudes y diferencias entre la elaboración de una teoría y la producción artística; quizá tampoco sabríamos cómo hacerlo, pero si nos parece que las humanidades tienen ante sí la tarea de contarle al público de hoy, con nuevos gustos e intereses, las actualizaciones de una vieja fábula; donde, como en el reverso consciente de una actividad simbólica, los personajes y los sucesos son tomados de la realidad, son datos objetivos – ¿por qué no?–, mas no sus historias. Aunque sea en un lugar distinto, volvemos a toparnos de nuevo con las contrariedades que supone sintetizar en una imagen lo exterior con lo interior, el *a posteriori* objetivo de realidad con el *a priori* subjetivo de interpretación.

Mas es difícil negar que, como lector crítico, entender una teoría es como moverse dentro de un relato. La teoría nos da un espacio como al personaje de una fábula. Cuando un discurso científico se pone a esclarecer la “verdad” de algo, todo encaja. Como lectores nos movemos dentro de un mundo de sentido donde las pruebas, las hipótesis y los acontecimientos, como una aristotélica *orquestración de acciones necesarias*, inducen directamente en el clímax de la conclusión. Si no nos convence el final de esta fábula, probaremos de meternos en el inicio de otra. Entraremos así, en otro universo pregnante, que tendrá, como todos, el objetivo de poseernos.

¿Cómo escapar a la posesión? La respuesta nos lleva a retomar la idea – ¡la fábula!– del *a posteriori* puesta en la mesa por Rancière. Entre fábula y fábula, hay un lugar en el que contrastar nuestros delirios, aquellos a los que hemos sido inducidos mediante teorías, discursos o representaciones. ¿Cómo llamar a ese lugar? No es la realidad, pues la realidad ya aparece a la consciencia como una imagen, como una posesión, como algo significado. Pero tampoco es lo real, en tanto no es el sustento primero del mundo al que nunca accedemos. Nos encontramos ante una terceridad. Deberíamos designarla más bien, en una línea deleuzeana, como el terreno inmanente de los afectos, o en una línea fenomenológica y marxista, lévinasiana y dusseliana, como el espacio material de encuentro emotivo con *la realidad de la cosa*. Lo hemos llamado *lo real social*. Para

escapar de las fábulas y de las imágenes, sólo nos queda actuar sobre *lo real social*. Nuestra mente podrá dudar de la imagen de *la cosa*, pero difícilmente podrá engañar la imagen al contacto de *la cosa* con nuestro corazón. La teoría pertenece al reino de la fábula, la praxis, al de la realidad de la cosa.

Nuestra fábula ha relatado, en más de una ocasión, cómo el contacto con *la cosa* efectúa un “insight” gestáltico en la consciencia mediante el cuál, arquetipos latentes en nuestros tres imaginarios son despertados, como notas musicales de un piano inmenso, para establecer marcos intencionales desde los que hacer frente a los obstáculos que la realidad nos presenta. Sin ese *contacto puro a posteriori*, no podríamos explicar cómo un individuo o una cultura logran cambiar la imagen que se habían hecho de algo, o que les habían inducido, como en un sometimiento hipnótico, a hacerse de algo. El contacto con *lo real social*, que no es imagen de realidad ni pura abstracción de lo real, sino terceridad, certeza sentimental, emotiva (y femenina) de lo exterior, es lo que garantiza a la consciencia, lo interior, su cambio de perspectiva y su capacidad crítica frente a las fábulas, las imágenes o los discursos. En otras palabras, digamos que, según nuestra fábula, el contacto con *lo real social*, con *la realidad de la cosa* transmite una serie de “informaciones” a la mente que están más allá del marco de toda representación, como el afecto; “informaciones” no cognitivas, sino afectivas, por así decirlo.

Sin embargo, seamos también críticos con nuestra fábula; ¿todas las teorías valen lo mismo? Ante una obra artística, nuestro criterio de verdad se guía, entre otros parámetros, por la autenticidad del gesto creador, esto es, por la anulación de la persona en la voz que se expresa, por “la objetividad pura” (tal y como define Jung a lo inconsciente); dicho de otro modo, cuando en la obra no “habla” un “yo”, sino un estado (dando lugar a una transferencia entre el *vacío* de lo inconsciente y el *sentido* de lo supra-consciente, como nuestra fábula ha relatado). Ante un discurso teórico del ámbito de las humanidades, nuestro criterio de verdad se guía, entre otros parámetros, por una autenticidad en cierto sentido inversa, aquélla según la cuál, no hablan los datos, sino la experiencia de un “yo” que, por haber estado en contacto con lo real material, siente los datos porque los ha vivido. A una teoría del ámbito de las humanidades le pedimos, sobre todo, subjetividad: cruce del dato con su formación teórica y su recorrido vital.⁹³¹

Pero las teorías, de ciencias o de letras, también están sometidas, en la mayoría de ocasiones, por el influjo de un paradigma estructural, a los poderes de la posesión. Aceptamos un relato cuando

931 Como dijimos en otro momento: *la pretensión de universalidad de las humanidades dista mucho de la universalidad científica. Las propias teorías se presentan a la mente como imágenes, cuya validez demanda ser corroborada. Nuestro “lado” analítico (“masculino” si utilizamos el lenguaje simbólico) exige que se haga de manera objetiva, induciendo a partir de los datos, una ley común. Nuestro “lado” somático (en este caso “femenino”), reclama la experiencia (interior) como criterio de verdad. Las ciencias humanas tienen que terciar con ello –esto es, “sacar” la terceridad.*

hemos sido poseídos por él. Lo que nos libera también nos posee. Tal es el poder de los *a posteriori* de la representación: nos poseen y hacen que su realidad sea la nuestra. Empieza de nuevo el ciclo, el símbolo liberado nos mete de nuevo en un arquetipo... Es por ellos que nuestro mundo tienen sentido, es por ellos que nuestras acciones se nos aparecen como verdaderas. El sentido de una experiencia subjetiva es correlativo a la imagen mental que lo prefigura y constituye. De este modo, como el sujeto está “sujeto” a la promesa que lo ha constituido, su acto se le aparece como verdadero porque es necesario.⁹³² Si la posesión ha tenido lugar, la propuesta teórica habrá sido verificada y el mundo expresado en el relato tendrá sentido.

Si tenemos una teoría donde los datos reales se cruzan con la interpretación subjetiva, la verdad corresponde a la experiencia (tanto del emisor como del receptor), el discurso se transforma en relato y los acontecimientos en símbolos, si su apariencia ha de ilusionar y su *intrahistoria* movilizar, si su verdad es como un *continuum* que ilumina la experiencia del lector mediante la del autor, si se produce una transferencia de saberes de posesión a posesión, si la teoría convence no sólo por su verdad sino por su veracidad, si transfiere una intencionalidad mediante sus imágenes, si en definitiva convence y moviliza la acción y la transformación del sujeto que la recibe, entonces no tenemos una teoría, sino una docuficción.

(Dice Foucault...)“*En cuanto al problema de la ficción, es para mí un problema muy importante; me doy cuenta de que no he escrito más que ficciones. No quiero, sin embargo, decir que esté fuera de la verdad. Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y de hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, “fabrique”, algo que no existe todavía, es decir, “ficcione”. Se “ficcione” una historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se “ficcione” una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica*”⁹³³

(A lo que Deleuze responde...) “*En cierto modo, Foucault puede declarar que nunca ha escrito sino ficciones: y es que, como hemos visto, los enunciados se parecen a los sueños, y todo cambia, como en un caleidoscopio, según el corpus considerado y la diagonal que se traza. Pero, de otro modo, puede también decir que nunca ha escrito sino sobre lo real, con lo real, porque todo es real en el enunciado, y toda realidad se manifiesta en él.*”⁹³⁴

932 Recordamos, como señala el análisis freudolacaniano, “*la cuestión de la verdad no se sitúa en el campo de la objetividad – es decir, el de la correlación entre los signos y la realidad empírica –: el suyo, por el contrario, es el campo de la subjetividad: el de la correlación de los actos con las palabras que lo prefiguran*”(Requena, J.G.; “Teoría de la verdad” en “Trama y fondo”, nº 14, Madrid, 2003, p. 75)

933 “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”, en J. Varela y Alvarez-Uriá (eds.): *Microfísica del poder*, Ed. La Piqueta, Madrid, 1978; ; citado en Deleuze, G.; Foucault, (1987); del prólogo de M. Morey.

934 “Un nuevo archivista” en Deleuze, G.; Foucault (1987); también del prólogo.

¿Cuál es la noción de verdad que pretendemos para las Humanidades y nuestra Filosofía del Audiovisual? Mediante nuestra investigación no hemos hecho otra cosa que recalcar la importancia del retorno al discurso mítico para la renovación del discurso de las humanidades. La necesidad de teorías creativas que inventen símbolos epistemológicos, que otorguen sentido a la experiencia humana en vez de cuestionarse estérilmente sobre la existencia de ésta. Unas teorías que recuperen la función social del mito, que desde el ámbito académico conformen y reafirmen nuestro sistema cultural. Que sean consecuentes con la necesidad simbólica de la consciencia; pues somos símbolos y entre símbolos nos movemos. Que proyecten una imagen antropomórfica del mundo, que haga que las cosas se tornen accesibles, se moldeen y adapten a nosotros. Unas teorías, unos relatos, unas fábulas que, mediante la ilusión simbólica hagan que los hombres y las mujeres recuperen su voluntad de ilusión⁹³⁵. Un discurso que desde la *imaginación radical instituyente* nos instituya dignamente como soñadores, *homo symbolicus*, ciudadanos libres. Un discurso lógico, analógico y translógico que, más allá del marco de la representación, logre *hablar el habla* de lo real.

*“Así, el cinematógrafo nos conduce a la poesía pitagórica y platónica; la realidad no es más que la armonía de las Ideas y de los Números. A decir verdad, la ciencia, incluso sin saberlo, no ha dejado jamás de conformar su marcha a esta concepción más de dos veces milenaria. Pero, hoy, la primacía creadora del poema matemático ya no es un secreto. Deliberadamente, la física admite que no puede conocer, que jamás conoció ni conocerá lo real sino bajo forma de posible, es decir bajo la forma de reglas numéricas que prescriben las condiciones en las cuales la realidad está eventualmente autorizada a producirse. Lo real extremo ya no existe como punto sustancial, sino como un grupo de fórmulas algebraicas que delimitan o, hablando de manera más exacta, crean cierta región de espacio, completamente ficticia, que es el lugar de esa realidad a la que nadie puede aproximarse más.”*⁹³⁶

Pero también hemos visto que eso no es suficiente y que no todo *lo real* es solamente una abstracción o un campo de trabajo para lo literario. La auténtica liberación (síntesis andrógina) necesita del poder de la ilusión diegética (lo masculino) y de la justicia sobre lo real social (lo femenino). Estas docuficciones no sólo han de encantar, también tendrían que movilizar... *Para escapar de las fábulas y de las imágenes, sólo nos queda actuar sobre la realidad de la cosa, lo real social*; aquello que está fuera del relato y que necesita del relato para ser visto. Pues lo

⁹³⁵ Recordemos lo que dijimos en la introducción: “los ingredientes esenciales de lo que él llamaría “ficcionalismo” (valor biológico de la síntesis a priori para la adaptación de nuestra especie al mundo, función pragmática de las hipótesis en el conocimiento humano, significación vital de la ilusión)” Del estudio de Hans Vaihinger, “la voluntad de ilusión en Nietzsche” en “Nietzsche, F.; Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (1873), ed. Tecnos, Madrid, 1996, p. 13”.

⁹³⁶ Epstein, J., *La inteligencia de una máquina* (2015), pp. 109-110.

imaginario no sobrevive al margen de su cruce con la experiencia y la realidad social, necesita de ese elemento material que hace “saltar” la chispa de las ideas y también de los ideales que luego, mediante la praxis social, serán devueltos a la cultura en forma de imágenes. *La teoría pertenece al reino de la fábula, la praxis, al de la realidad de la cosa.* ¿Verdad o mentira? Por algún motivo suena bien a nuestro oído y viste bien a nuestros ojos; por algún motivo habrá sido pronunciada.

* * *

“Esa máquina no anuncia la potencia del cine, sino su “impotencia”. Anula el trabajo de contrariedad que no ha dejado de animar sus fábulas. Y el trabajo del director consistirá en darle otra vuelta de tuerca a ese juego en virtud del cual la televisión “culmina” el cine. Un sostenido lamento de la contemporaneidad nos supone testigos de la muerte programada de las imágenes a manos de la maquinaria informativa y publicitaria. Aquí hemos elegido el punto de vista opuesto: mostrar cómo el arte de las imágenes y su pensamiento no cesan de alimentarse de aquello que les contraría.”⁹³⁷

Esta fábula contrariada nos dice que el cine nació con la capacidad de “matar” el canon de representación occidental y no ha hecho más que reproducirlo. No ha habido continuidad entre sus *a priori* y sus *a posteriori*. La fábula de Rancière también nos dice que la post-modernidad es la edad de la estética, y tanto en su arte, como en su pensamiento prima lo *a posteriori*. El paradigma de esta época no podría ser otro que el cine, reverso en imágenes de la secularización del pensamiento, del fin de los grandes relatos, pero de la constitución, a partir de esos mismos despojos de la identidad clásica, de un relato nuevo. Esta es la esencia, según Rancière, del medio cinematográfico (además de otra de sus contrariedades), y nos insta a aceptarla con todas sus consecuencias. El arte siempre es *a posteriori*; en las obras, en la historia,... El trasfondo puro del arte queda como un ideal nunca representable, es imposible llegar a él. Así, deberíamos de dejar de buscar su esencia, su pureza, en los *a priori* de la representación; y buscarlos en su constitución plural y epidérmica, o como diría Sontag, en su erótica.

Los momentos de cine “puro” reproducen la esencia de lo filmico, pero éstos dejan de ser *a priori* y pasa a ser *a posteriori*; la fábula cinematográfica vuelve a estar contrariada en su pureza. Rancière pretende destacar así, la evidencia de lo empírico frente a lo poco que queda – lo poco que dejó Foucault –, de los *apriori* trascendentales kantianos; y la necesidad de ser consecuentes con la naturaleza sensualista de las imágenes – más todavía de lo que fue Deleuze, al que le reprocha

937 Rancière, J. (2005); op. cit. p. 29.

continuar buscando cierta pureza en lo inmanente⁹³⁸ —.

*“El privilegio del llamado filme documental es que, no estando obligado a producir el sentimiento de lo real, puede tratar ese real como problema y experimentar con mayor libertad la variable interrelación de la acción y la vida, de la significancia y la in-significancia”*⁹³⁹

Por su parte, el cine documental también participa de esa pureza a posteriori y, por lo tanto, contrariada. Toda fábula cinematográfica busca la pureza del cine. Esa búsqueda es el motor de la creación, el mismo mecanismo que la producción de vida: sin los obstáculos no se avanza, no vale la pena vivir. La contrariedad es aquí, sinónimo de subversión.

Para salir del debate “modernidad vs. postmodernidad”, “a priori vs. a posteriori”, nosotros hemos introducido *una terceridad*: el reino de lo real social, la praxis sobre la realidad de la cosa, *la esencialidad de cubrir las necesidades materiales*.

Todavía podríamos preguntarnos si la esencia de algo está en su *a priori* o en su *a posteriori*. Pero hemos averiguado que la esencia de algo está en su cruce. Cuando algo se le presenta “puro” a la consciencia es porque imita su propia esencia; un cruce entre lo analítico y lo somático, la identidad y la diferencia, las ciencias y las letras, lo masculino y lo femenino, lo exterior y lo interior, la objetividad y la subjetividad, lo *a priori* y lo *a posteriori*,... Como dijo Godard, *el cine es una forma (objetiva) que piensa (subjetiva)*.

938 Ibid. p. 22.

939 Ibid. p. 28.

2) Del giro lingüístico al giro imaginario:

“El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento humano, en el momento preciso en que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones.”⁹⁴⁰

“El cine, que no necesita de un lenguaje, de ninguna convención para ponernos en contacto con los objetos.”⁹⁴¹

El giro lingüístico es un cambio fundamentalmente epistemológico, aunque afectara al resto de elementos del “cuadrilátero” (metafísica, ética y estética), que surgió en el tránsito del paradigma cognitivo occidental que va del S.XIX al S.XX. Sucedió en diversas consciencias y desde diversas disciplinas; aunque ya venía de antes (Ockham, Locke, Hume). Lo encontramos en el “padre” de la post-modernidad, Nietzsche, y su reducción del lenguaje a metáfora, de ahí en Foucault, Deleuze, Derrida,... En la reducción fenomenológica de Husserl y las posteriores escuelas existencialistas: Heidegger (“*el lenguaje es la casa del ser*”), Unamuno, Zambrano (“*la razón poética*”), Sartre. En el marxismo, y la supeditación de las super-estructuras ideológicas a la realidad económica; así lo encontraremos en Voloshinov (“*el signo es la arena de la lucha de clases*”) y en el círculo de Bajtín⁹⁴². En el marco reilustrado de la 2ª Escuela de Frankfurt, con Habermas y su reformulación de los postulados kantianos y la definición del sujeto como arrojado, mediante el lenguaje, al “logos universal”.

También lo encontramos más allá del bando continental, en la filosofía del lenguaje y los debates en torno al isomorfismo entre lenguaje y realidad y los problemas de las palabras carentes de referente. Lo encontramos en Frege, el padre de la filosofía analítica. En Russell, los positivistas lógicos del Círculo de Viena, y en Wittgenstein, que descubrió la “mística” (aquello que se puede mostrar, pero no se puede decir) en las fisuras de la representación y acabó por afirmar un significado del lenguaje mucho más mundano, según el “uso”. Mientras en el “Tractatus” el significado equivalía a una forma lógica que sustentaba por igual la realidad y la imagen mental. En sus “Investigaciones”, el “2º Wittgenstein” rechazó tanto la identificación entre significado y referente, como la identificación entre significado e imagen mental.

940 Artaud, A. (2002); op. cit. p. 16 (“Brujería y cine”).

941 Ibíd. p. 29 (“La vejez precoz del cine”).

942 De Zavala, I.; La posmodernidad y Mijael Bajtín, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1991.

“23. ¿Pero cuántos géneros de oraciones hay? ¿Acaso aserción, pregunta y orden?— Hay innumerables géneros: innumerables géneros diferentes de empleo de todo lo que llamamos «signos», «palabras», «oraciones». Y esta multiplicidad no es algo fijo, dado de una vez por todas-, sino que nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, como podemos decir, nacen y otros envejecen y se olvidan. (Una figura aproximada de ello pueden dárnosla los cambios de la matemática).

La expresión «juego de lenguaje» debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida.

Ten a la vista la multiplicidad de juegos de lenguaje en estos ejemplos y en otros:

Dar órdenes y actuar siguiendo órdenes —

Describir un objeto por su apariencia o por sus medidas—

Fabricar un objeto de acuerdo con una descripción (dibujo)—

Relatar un suceso —

Hacer conjeturas sobre el suceso —

Formar y comprobar una hipótesis —

Presentar los resultados de un experimento mediante
tablas y diagramas—

Inventar una historia; y leerla—

Actuar en teatro—

Cantar a coro—

Adivinar acertijos—

Hacer un chiste; contarlo—

Resolver un problema de aritmética aplicada—

Traducir de un lenguaje a otro—

Suplicar; agradecer, maldecir, saludar; rezar.

— Es interesante comparar la multiplicidad de herramientas del lenguaje y de sus modos de empleo, la multiplicidad de géneros de palabras y oraciones, con lo que los lógicos han dicho sobre la estructura del lenguaje. (Incluyendo al autor del *Tractatus logico-philosophicus*).

107. Cuanto más de cerca examinamos el lenguaje efectivo, más grande se vuelve el conflicto entre él y nuestra exigencia. (La pureza cristalina de la lógica no me era dada como resultado, sino que era una exigencia). El conflicto se vuelve insoportable; la exigencia amenaza ahora convertirse en algo vacío.— Vamos a parar a terreno helado en donde falta la fricción y así las condiciones son en cierto sentido ideales, pero también por eso mismo no podemos avanzar. Queremos avanzar; por ello necesitamos la fricción. ¡Vuelta a terreno áspero!

116. Cuando los filósofos usan una palabra — «conocimiento», «ser», «objeto», «yo», «proposición», «nombre»— y tratan de captar la esencia de la cosa, siempre se ha de preguntar: ¿Se usa efectivamente esta palabra de este modo en el lenguaje que tiene su tierra natal?— Nosotros reconducimos las palabras de su empleo metafísico a su empleo cotidiano.”⁹⁴³

943 Wittgenstein, L.; Investigaciones filosóficas (1958), ed. Altaya, Madrid, 1999, p. 15-16, 43, 44.

Cada lenguaje, como actividad lúdica y creativa, tiene sus reglas (inconmensurables entre sí, ¿cómo comparar las reglas del documental y las del cine de ficción?); el significado del juego no está ni el signo o ni el referente, sino en su uso.

Y es que ¿cómo verificar el lenguaje? Por el lado analítico, se intenta salvaguardar el “logos” de las ciencias, la representación y la capacidad comunicativa. En la mayoría de las reflexiones del bando continental, lo que estos pensadores ponen sobre la mesa, y ese es el núcleo central de “Las palabras y las cosas” que Foucault desarrolla de manera histórica (genealógica), es el abismo que separa la verdad de lo real (*el ser del hombre*) y la verdad representada por el lenguaje (*el ser del lenguaje*).

Este giro tiene su repercusión en el ámbito de la investigación y la formulación de teorías.

*“Toda percepción e investigación de la realidad está siempre mediatizada, de manera consciente o no, por una determinada perspectiva teórica. En contra de la creencia inductivista (...) los hechos no son nunca aprehendidos en sí mismos, sino siempre a través de un marco teórico previamente existente y, por tanto, las fuentes no hablan por sí mismas, sino en función de las preguntas teóricamente informadas que se les formulan”*⁹⁴⁴

Las ciencias humanas se dan cuenta que el conocimiento que obtienen no es el resultado de una proyección de datos empíricos, sino de su análisis teórico. En cierto modo, el giro lingüístico en su sentido crítico supone una estrategia más del pensamiento continental por afianzar su ámbito de estudio dentro del gran mapa de la ciencia y el conocimiento.

Evidentemente, estas estrategias de denuncia cuestionen el “status quo” y no interesan. Aunque, por otro lado, consideramos que no se trata tanto de una afirmación del relativismo de toda propuesta teórica, sino una denuncia a la actitud dogmática y logocéntrica de la ciencia y de nuestra cultura. Creemos que la crítica de Foucault, a pesar de lo que se haya tergiversado su mensaje, no va tan encaminada a decir que las Ciencias Empíricas no tienen fundamento (al estar mediadas por sujetos) o que el discurso de la verdad sirva para fundamentar el poder (la interferencia ideológica), como que el poder no deja que aparezcan otros discursos, más punzantes y subversivos, como lo es la filosofía (condenada poco a poco a desaparecer), o como el cine crítico, sea de autor o sin autor.

944 Cabrera, M.A.; (2004); op. cit.

La influencia del giro lingüístico en la cultura:

El giro lingüístico y su análisis de la noción de significado supuso una renovación en el ámbito de las "letras". La filosofía, así como las humanidades, vieron en el análisis del lenguaje un filón donde renovar sus apuestas y metodologías. En un momento de involución epistemológica, el giro lingüístico constituyó el ariete perfecto a través del cual introducir toda una serie de líneas de investigación en las fronteras de las ciencias empíricas; así como el primer paso "post-moderno" en las teorías sobre la construcción del significado. Intelectuales de todo tipo, hasta entonces ajenos a estas reflexiones críticas más propias de la filosofía que de la ciencia, aceptaron el giro lingüístico y las teorías "humanistas" sobre el significado como cauces naturales en sus pesquisas teóricas.

“Hay, en todo caso, aparentemente algo de verdad en la idea de "Zeitgeist" o, al menos, en la de contagio mental. Uno piensa que se dirige a valientemente a un destino inaudito y entonces encuentra todo tipo de gentes de las que uno no ha oído hablar apuntando en la misma dirección. El giro lingüístico, el hermenéutico, la revolución cognitiva, las réplicas de los terremotos que ocasionaron Wittgenstein y Heidegger, el constructivismo de Thomas Kuhn y Nelson Goodman, Benjamin, Foucault, Goffman, Lévi-Strauss, Suzanne Langer, Kenneth Burke, los desarrollos en gramática, semántica y la teoría de la narrativa, y recientemente los avances en cartografía neuronal y en la somatización de las emociones hacen de pronto o del interés por la construcción del significado una preocupación aceptable para un académico.”⁹⁴⁵

Hablando sobre la diversidad teórica a la hora de abordar una misma cuestión, en cierto modo también fue una diversidad lingüística, es decir una diversidad de voces emisoras.... Todas las teorías hicieron un giro hacia lo lingüístico, al mismo tiempo que, sabiéndolo o no, eran influenciadas por él.

“El giro hacia el significado, fuera como fuera denominado y expresado, cambió tanto el objeto perseguido como el sujeto que lo perseguía.”⁹⁴⁶

945 Geertz, C.; (2002); op. cit. p. 38.

946 Ibíd., p. 39.

El giro imaginario:

Ante el caudal de imágenes que nos invade, ante la forma cómo este caudal está cambiando la imagen del mundo, algo nos dice que el pensamiento tendrá que empezar a dar a las imágenes la misma importancia crítica que se le ha dado al lenguaje. Mas no se trata sólo de servirnos de las claves de la crítica del lenguaje para hacer una deconstrucción de nuestras imágenes. Antes bien, tendremos que significar la renovada importancia que tanto las imágenes como lo imaginario ha alcanzado en nuestras sociedades occidentales y también globales; esto es, destacar la importancia de la imaginación, del mismo modo que en su día se destacó la del lenguaje, por su capacidad creadora, institutiva y enajenadora de universos simbólicos. Algo nos dice que pronto tendremos que rescatar la importancia que otrora se le dio a las imágenes.

Si el giro lingüístico se pregunta “¿qué es el lenguaje?”, este nuevo giro pregunta, “¿qué es lo imaginario?” Pero, ¿qué queremos decir exactamente con “giro imaginario”? De entrada, cuatro cosas:

- 1) ISOMORFISMO: del mismo modo que ponemos en duda el estatuto de representación del lenguaje, su isomorfismo, y su capacidad para “hablar” el “lenguaje” de la realidad y hacernos partícipes de esa “verdad”; Es conveniente hacer lo mismo sobre el estatuto de las imágenes: plantearnos, tal y como estamos haciendo, ¿cómo representan nuestra realidad?, ¿cómo son capaces de hacernos ver?, ¿qué nos hacen ver?, ¿cuál es su relación con el pensamiento, con la consciencia y con el propio lenguaje?,... ¿Consiguen su objetivo?, ¿cuál es su objetivo? Tanto por sus virtudes como por sus defectos: ¿qué es una palabra?, ¿qué es una imagen? En resumen, para no alargar la lista de preguntas, la primera reflexión de este giro se centra en el estatuto isomórfico de la imagen.
- 2) DISTINCIÓN SEMIÓTICO / SIMBÓLICO: el lenguaje otorga al pensamiento un lugar donde aparecer, donde presentarse, donde “posarse”; el lenguaje “dice” el pensamiento. Pero también la imagen le otorga un lugar, pensamos a través de imágenes: imágenes mentales, imágenes sensoriales; un dibujo, un esquema, una película,...¿De qué naturaleza es la imagen para que pueda “decir” el pensamiento? Su naturaleza es tal que puede decirlo sin avenirse a reglas, mientras que el lenguaje siempre opera con reglas. Pero es más, las imágenes construyen las palabras del lenguaje. Las imágenes son anteriores al lenguaje, son su condición de posibilidad. La segunda reflexión de este giro se centra en el estatuto pre-lingüístico de la imagen, la imagen como condición de posibilidad del lenguaje. Lo

imaginario como condición de posibilidad de lo semiótico.

- 3) LO IMAGINARIO, ¿UNO, TRES O MÚLTIPLES?: decimos que el lenguaje está ordenado según una gramática; ¿qué gramática es esa? ¿es la gramática del pensamiento? Si la imagen, aún siendo pre-lingüística, puede “decir” el pensar, ¿tendrá acaso una gramática anterior a la gramática del lenguaje?, ¿de qué naturaleza?, ¿se trata de una plástica del pensamiento? Para responder a un salto cualitativo tal, tenemos que saltar las barreras de la imagen e introducirnos en el campo de lo imaginario. ¿Cuál es la naturaleza de lo imaginario para que puede constituirse como “gramática”? Nosotros ya hemos aventurado una respuesta: no existe un imaginario, sino tres. La tercera reflexión de este giro, por lo tanto, se centra en el núcleo mismo de creación de las imágenes, lo imaginario.
- 4) RELACIÓN INCONSCIENTE / IMAGINARIO: pero todavía existe una cuestión más profunda que prioriza el estatuto de la imagen sobre el del lenguaje, y que sitúa a lo imaginario en el centro de reflexión – y no es que la vista haya sido el sentido privilegiado desde los tiempos de la antigüedad, o que una imagen valga más que mil palabras –. Sabemos que tanto el lenguaje como las imágenes “dicen” el pensar, pero ambas, también, pueden no decirlo, ¿cómo?, saliendo de los límites de la representación; esto es, poetizándose y simbolizándose; haciéndose artísticas: el lenguaje se hace literatura, poesía; la imagen pintura, cine. ¿Cómo se hace artística una representación? Mediante el “diálogo” de la consciencia con lo inconsciente (el ciclo “Sentido-Vacío”). Sin embargo, por ser lo imaginario más profundo que lo semiótico, también tienen las imágenes más facilidad para acceder y proyectar los acontecimientos de lo inconsciente. Entonces, ¿si entre lo semiótico y lo inconsciente está lo imaginario, cuál es la relación o el vínculo entre lo inconsciente y lo imaginario? La cuarta reflexión de este giro imaginario es sobre la relación entre lo inconsciente y lo imaginario.

La influencia del giro lingüístico-imaginario en la representación audiovisual:

Este giro filosófico también ha cambiado la manera en cómo vemos y hacemos las imágenes y en cómo pensamos y describimos el cine. Realizadores y teóricos, pertenecientes al ámbito de la imagen, no pueden ya ser ajenos a algunas de las “aporías” que plantea el giro lingüístico si las aplicamos al ámbito de lo imaginario y del audiovisual.

La consolidación de la imagen cinematográfica y del pensamiento audiovisual a través de la difusión de la televisión y hoy en día internet, ha tenido mucho que ver en este giro que estamos planteando de lo lingüístico a lo imaginario, aunque no descubrimos nada, sólo reafirmamos su importancia. Antes de la aparición del cine (y su posterior colonización del pensamiento) nuestro proceso consciente era más discursivo, textual; se guiaba por patrones como: "sujeto", "verbo", "predicado". Sin embargo, parece que ahora pensamos inconscientemente a través de "cambios de plano", "raccords" "zooms", "secuencias",... Esta nueva forma de pensamiento, más visual, es una muestra patente de este giro. En verdad, el viraje hacia los estudios de la imagen representan un cambio análogo al de la reflexión lingüística, quizá su consecuencia. En cualquier caso, ambos tienen características comunes. El pensamiento audiovisual o post-filmico es equiparable y análogo a su condición post-moderna.

A modo de pinceladas: *a, b, c y d.*

a) Sobre autoría, narrativa y narratividad:

A raíz del giro lingüístico/ imaginario la veracidad de los hechos no implica la verdad de su enunciación. Para la postmodernidad, solo existe el autor, el narrador y la historia que cuenta, no el hecho. Al margen de las distinciones entre narración y enunciación, entre un orden semiológico y narratológico⁹⁴⁷, el giro lingüístico ha favorecido a que distingamos entre “narrativa” (discurso, comunicar un mensaje) y “narratividad” (aparato para la producción de significado). “Narratividad” implica imponer significados a la realidad a través de una trama conceptual. Después del giro lingüístico/ imaginario sabemos que aunque los hechos sociales tengan una base real y empírica, las teorías/ películas que se derivan no tienen porque ser discursos neutrales. Es decir, hay una mediación lingüística / imaginaria. El lenguaje / la imaginación no se limita a representar la realidad, sino que la construye significativamente. Y dado que siempre se opera dentro del lenguaje / la representación no hay manera de determinar la correspondencia entre éste último y el mundo. Por lo tanto, se rompe el vínculo de referencialidad entre teoría/ imagen y realidad. En definitiva, lo que la consciencia moderna evidencia es una crisis del concepto de representación.

947 Véase Gaudreault, A & Jost, F.; El relato cinematográfico (cine y narratología), ed. Paidós, barcelona, 1995.

b) Representación e ideología:

Las reflexiones postmodernas tienen la virtud de desenmascarar los rasgos ideológicos implícitos en la representación, aunque los discursos hegemónicos se vean, y se vendan, a sí mismos libres de ideología. La reflexión postmoderna sobre la representación puede verse como un ataque a los postulados y parámetros de las imágenes, tanto de ficción como de no ficción. Pero también como un apoyo crítico y reflexivo beneficioso, que ha contribuido saludablemente a favorecer una mayor reflexión crítica de los realizadores sobre sus imágenes y narrativas; estimula el debate, plantea preguntas, incita a nuevas formas de representación, algo tan necesario si tenemos en cuenta que su objeto de representación es algo tan vivo, en constante cambio y renovación como los individuos y la realidad social.

La crítica postmoderna (genealogía, hermenéutica, deconstrucción,...) ha proporcionado al pensamiento *una caja de herramientas* útil para identificar y neutralizar la interferencia de la ideología dominante en la representación audiovisual. Por ejemplo, evidenciando el carácter abierto, inestable y no fijo de los significados semióticos y narrativos de la representación, que ayudan a desvelar las formas en que, en las relaciones de poder, se intentan fijar los significados y ocultar y cortar las cadenas de diferencias. Es decir, ayuda a revelar los precedimientos mediante los cuales dicha ideología, el sentido común de una época, intenta ocultar la realidad objetiva, imponiendo un determinado nexo entre realidad e imagen y atribuyendo ciertos significados a la primera mediante la segunda. En último punto, la aceptación y el juicio sobre la naturaleza de las imágenes corresponde al espectador.

c) El audiovisual después del giro lingüístico:

El cine clásico, basado en una representación signica, institucional, sustentada por un “bloqueo” simbólico, siempre ha pretendido ser ese intento “maravilloso”⁹⁴⁸ de otorgar al mundo un lugar que en verdad no existe; el lugar del orden, la ley, la verdad.

*“El orden es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje;”*⁹⁴⁹

948 Como en los maravillosos cuentos infantiles, véase Propp, V. J.; Morfología del cuento, ed. Fundamentos, Madrid, 2006; y también Requena, J. G.; Clásico, manierista, post-clásico (2007); op. cit. pp. 531-538.

949 Foucault, M.; Las palabras y las cosas (1966); op. cit. “prefacio”.

Pero a la consciencia post-moderna, o lo que es lo mismo, para el “cine moderno”⁹⁵⁰, después del giro lingüístico, el declive de lo sógnico y la caída de todas las verdades que se ocultaban tras la representación, le es inconcebible pretender poner o dar una ley a las ideas.

En el cine clásico, hay una verdad a la que acceder: la verdad del poder. El relato clásico acaba ofreciendo un sentido porque crea la mentira que genera tal sentido: alguien dona una tarea. ¿Pero quién es ese alguien? No es lo real, es el poder. En el cine moderno no hay verdad, las verdades se construyen: la verdad es la verdad para el sujeto, es “lo verosímil”.

En la imagen clásica como en el cine clásico, antes del giro lingüístico, opera un isomorfismo con la realidad, de tal modo que la representación queda subordinada, “bloqueada”, a la narrativa (bloque simbólico). Después del giro lingüístico, la consciencia (post-)moderna se ve impelida a separar la representación (la escritura) de la narrativa (la estructura).

"¿Qué es moderno en función de su narrativa? Prefiero decir que es su mayor libertad";

*Jean-Luc Godard*⁹⁵¹

En el cine clásico el personaje se define por la densidad simbólica de sus actos, en el cine (post-)moderno, por la confusión de sus motivaciones; pero entonces ¿no opera allí un acto de densidad? En el cine (post-)moderno, de igual modo que se han desdoblado la narratividad y la representación, también lo han hecho el autor-realizador y el personaje. Es decir, el personaje duda, vacila, mientras que el acto simbólico lo lleva a cabo el propio autor; e, igual que el relato clásico, espera una respuesta por parte del espectador. La naturaleza y densidad simbólica de un acto tal es distinta al acto clásico, pues representa un paso más en la evolución de la consciencia. La libertad del sujeto se afirma ante la ley.

“Ante la Ley hay un guardián que protege la puerta de entrada. Un hombre procedente del campo se acerca a él y le pide permiso para acceder a la Ley. Pero el guardián le dice que en ese momento no le puede permitir la entrada.

(...) – Si tanto te incita, intenta entrar a pesar de mi prohibición. Ten en cuenta, sin embargo, que soy poderoso.

(...) Allí permanecen sentado días y años. Hace muchos intentos para que le invite a entrar y cansa al guardián con sus súplicas. El guardia le somete a menudo a cortos interrogatorios, le pregunta

950 Clasicismo, modernidad, post-modernidad; recuérdese que el cine nació siendo moderno (en el sentido más epistemológico de la palabra), aunque en América derivara hacia lo clásico. Y que los autores surgidos en torno a la “nouvelle vague” comparten la misma atmósfera intelectual que el post-estructuralismo francés; por lo tanto, son de algún modo ya post-modernos. Sin duda sería interesante un estudio que examinara estas “asincronías” entre cultura y representación.

951 Citado en Martín, A.; ¿Qué es el cine moderno?, ed. uqbar, Chile, 2008, p. 15.

acerca de su hogar y de otras cosas, pero son preguntas indiferentes, como las que hacen grandes señores, y al final siempre repetía que todavía no podía permitirle la entrada (...) Durante los muchos años que estuvo allí, el hombre observó al guardián de forma casi ininterrumpida.

(...) – (...) ¿Cómo es posible que durante tantos años solo yo haya solicitado la entrada?

(...) – Ningún otro podía haber recibido permiso para entrar por esta puerta, pues esta entrada estaba reservada sólo para ti. Yo me voy ahora y cierro la puerta.”⁹⁵²

Curiosa forma de operar la de lo inconsciente; interpretemos el texto: una Ley universal, un guardian poderoso que no informa de la verdad, y por lo tanto, en este caso, no dona el sentido ¿dónde está el sentido?; un hombre de campo, de la tierra, confundido, desconocedor de la Ley, incapaz de realizar el acto del que nadie le ha informado ni le han dicho que puede efectivamente realizar; una puerta sólo para él, su destino en el ciclo de la individuación. La tragedia del personaje es la liberación del espectador: el acto es realizable, no hay que esperar a que te den permiso, el destino de cada uno es construir su propia ley.

Tenemos así, un autor que con su acto de sentido narra (escribe) la mentira del poder (una historia) y un espectador-lector que toma consciencia de ello: un despertar de la consciencia; una evolución que demanda, por parte del espectador ese acto de sentido que el personaje no ha realizado, un nuevo acto, un paso siguiente en el ciclo de la ley. El sentido “bloqueado” por el relato “de la identidad”, ha sido diversificado, en el autor y el espectador, por el relato “de la diferencia”.

¿Pero cuál es la naturaleza de esta diversificación, de este desdoblamiento? Todo relato demanda una respuesta por parte del receptor. Desde el relato clásico se espera que el espectador aprenda a aceptar la ley, incluso que la juzgue como beneficiosa.

“Todo poder político requiere para existir y darse a creer no sólo una mecánica, sino sobre todo una poética, una retórica capaz de hacer conmovedora la desigualdad en que se funda y de convertir a su vez lo obligatorio en deseable”⁹⁵³

Desde el relato (post-)moderno, pues hay tanto relatos como arquetipos, la respuesta que se espera por parte del espectador es un viraje en su vida hacia la libertad.

¿Y esto a qué nos conduce? Partiendo de estas premisas, consideramos que este desdoblamiento también afecta o invierte el esquema utilizado por Metz y rescatado por Burch para describir la “ilusión cinematográfica” (un esquema freudiano). No está de más que lo refresquemos porque luego, cuando hablemos del cine de no ficción, volveremos a recurrir a él.

952 “Ante la Ley” en Kafka, F.; Cuentos completos, ed. Valdemar, Madrid, 2000, pp. 157-158.

953 Geertz, C.; Negara: el Estado-teatro en el Bali del siglo XIX, ed. Paidós, Barcelona, 1999.

ILUSIÓN CINEMATográfica	
Efecto diegético	Ilusión de realidad
Trama (figura, forma)	Fondo
Representación (narración, cómo se narra)	Historia (narrativa, lo narrado)
Significante	Significado
Identificación primaria	Identificación secundaria
Identificación del espectador con la “mirada” de la cámara	Identificación del espectador con el protagonista
Mirada de la institución	Psique de un sujeto
Consciente	Inconsciente
<i>“Sistema racionalmente selectivo de...”</i>	<i>...Intercambio simbólico”</i>
El cine como lenguaje	El cine como imaginario
Dimensión estudiada por la semiología, el análisis textual, el neoformalismo,...	Dimensión estudiada por la psicología, el psicoanálisis, el pensamiento simbólico,...

Pensamos que, de algún modo, deberíamos entender este desdoblamiento del relato (post-)moderno (en realidad tan antiguo como la noche de los tiempos) como correlativo a la ruptura del isomorfismo entre lenguaje y realidad, entre escritura y narrativa. En el cine (post-moderno) es en la escritura donde reside la “fuerza” simbólica y por lo tanto, sería en la “identificación primaria”, en el efecto diegético, donde situaríamos la psique de un sujeto, y dejaríamos la “ilusión de realidad” para la “mirada de la institución”, o mejor dicho en este caso, el “*relato* de la institución”. Es la inversión del “significante imaginario” de Metz. Es de decir, el esquema, muy efectivo para el relato clásico, sigue siendo válido para el relato (post-)moderno si lo invertimos, si lo cruzamos, (como ocurre en el quiasmo óptico). ¿Por qué aquí el espectador, lo inconsciente del espectador, establece un vínculo con la “identificación primaria”, con la escritura? Pues porque es ahí donde reside el núcleo del relato de “autor”, en su libertad. Lo imaginario ha “invadido” la representación, o dicho de otro modo, la representación ha sido “*poseída*” por “*la diferencia*”.

En resumen, en el relato (post-)moderno, lo inconsciente ha hablado y la libertad del sujeto creador ha revelado la mentira del poder.

“Como Barthes dice de Antonioni: “Cada uno de sus filmes ha sido, a nivel personal, una experiencia histórica: la superación de un viejo problema y la formulación de una nueva pregunta”.⁹⁵⁴

954 Martin, A.(2008); op. cit., p. 17.

El cine moderno no evidencia la crisis del relato (como argumentan los análisis freudianos), sino su evolución dentro de un ciclo más amplio. Insistimos, hay tanto relatos como arquetipos, pero, según nuestra hipótesis, agrupados en conjuntos simbólicos o, como los estamos definiendo aquí, *Imaginarios*; tres grandes “campos” imaginarios: masculino, femenino y andrógino; el relato (post-)moderno, el relato de “autor”, corresponde a este último.

Lo único que necesita lo inconsciente es libertad para expresar sus arquetipos (y que se le den los medios materiales para poner en “praxis” esa libertad – Marx); ¿dónde está la libertad en el relato edípico? Si sólo existe el relato edípico, ¿tendremos que eliminar la libertad de las funciones/patrones de la psique?

Por otra parte, ¿qué nuevas preguntas plantea el relato clásico? ¿Será que el modelo edípico sólo encaja, y lo hace muy bien, en el cine clásico? ¿Es el cine clásico un cine para espectadores- niños “obedientes”, que no preguntan y que necesitan que se les explique el mismo cuento maravilloso una y otra vez? En cierto modo, es un proceso fundamental en el desarrollo de la psique; pero... ¿será que el cine estaba también en su infancia?

En el relato “(post-)moderno” se da una conciencia del film como representación⁹⁵⁵, una voluntad explícita por mostrar *otra verdad* de las cosas, así como los artificios de las imágenes y la representación. La puesta en escena (la representación) desmiente una y otra vez el sentido que el relato clásico prometía⁹⁵⁶. ¿Por qué sucede eso? La explicación a la fuerza había de desmarcarse de las coordenadas de la lógica clásica, y por lo tanto, del relato edípico.

Como decíamos, todo relato, toda acto de enunciación, clásico o post-moderno, surge como una pretensión de validez universal (Habermas) que demanda y espera una respuesta por parte del espectador. Ya sabemos cuál es la respuesta que se espera del espectador clásico, que será también, mediante ese artefacto de “naturalizar miradas” que es la representación institucional, la respuesta que se espera del espectador industrial: obediencia. Diga lo que digan *las cosas* de la realidad, obediencia. Cuando la realidad se torne más convulsa e incontrolable, más imágenes y relatos de identidad, esto es, más obediencia. Así funciona el imaginario procedente del hemisferio masculino: causa-efecto, poder-obediencia;

“El cine clásico de Hollywood construye a menudo una narración entorno personajes con rasgos bien definidos que quiere lograr unas metas concretas. (...) Y quizá lo que es más importante: nótese cómo “se enganchan” las escenas unas con otras. Un hecho al final de una escena se considera como la causa que conduce a un efecto, es decir, el hecho que comienza en

955 Requena, J. G.(2007); op. cit. p. 569.

956 Ibíd., p. 571.

la escena siguiente. (...) La lógica causa-efecto de la película ilustra también otro principio de la estructura narrativa clásica: la clausura. Ningún hecho carece de causa. (...) ¿Qué ocurre con el tiempo de la narración? El cine clásico de Hollywood generalmente subordina el tiempo a las relaciones de causa-efecto de la narración, y una de las formas habituales de hacerlo es fijar una fecha límite para la acción. De este modo, se conecta una meta temporal con una causal y el tiempo acaba cargado de significación causa-efecto.”⁹⁵⁷

Así se crea el efecto de “naturalización de la mirada”; la realidad aparece como un “continuum” sin fisuras. La trama simbólica es tan pregnante que casi no necesita fisuras; o, al constituir narrativa y representación un “continuum”, diríase que todo el film funciona como una gran fisura.

Causa-efecto, poder-obediencia; las metas están definidas por el sistema simbólico. Sistema simbólico, sistema social, da lo mismo: el tiempo de vida queda subordinado al tiempo de trabajo. Su colonización ideológica es tal en nuestra sociedad que nuestra consciencia se ve incapaz de formarse una imagen de lo humano y del mundo fuera de esas coordenadas, de tal modo que el utilitarismo y el pragmatismo acaban por resultarnos algo intrínsecos a la condición humana. Otro mundo no es posible.

Tal y como lo denunció la Escuela de Francfort, estamos en una situación trágica desde la que no podemos definir qué es la razón. Inmersos en el sistema actual, en la sociedad administrada, sólo la entiendo como razón instrumental, utilitarista, pragmática, regida por coordenadas causa-efecto. Ante una colonización tal, el sujeto está fuera de sí, alienado, esclavo de una conciencia heterónoma injusta. Sin embargo, lo inconsciente, como sabemos gracias a Jung, siempre trae consigo una respuesta que consigue equilibrar la situación.

*“Pero dónde está el peligro, crece
también lo Salvador”*⁹⁵⁸

*“Eso nos crea, fuera de toda protección,
una seguridad, allí, donde actúa la gravedad de las
fuerzas puras...
(...)
...lo que finalmente nos resguarda
es nuestra desprotección...”*

957 Bordwell, D. & Thompson, K.; El arte cinematográfico, una introducción, ed. Paidós, Barcelona, 1995, pp. 363-364 (“el cine narrativo clásico”)

958 Holderlin IV, 190, en Heidegger (2001); op. cit (“¿y para qué poetas?”), p. 220

(...)

*...es nuestra desprotección y el que así
la volviéramos hacia lo Abierto cuando la vimos amenazar.
para, en algún lugar del más amplio círculo,
allí, donde nos toca la ley, afirmarla.*"⁹⁵⁹

Según la Escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer)⁹⁶⁰, el sujeto no puede dejar de buscar su autonomía, su no-claudicación ante el sistema. Si tal racionalidad, tal herramienta de salvación, ha sido usurpada (por un imaginario puramente lógico) sólo nos queda afirmar la razón de forma negativa, por lo que no es (es decir, desde el otro hemisferio simbólico) como postulado moral (desde el imaginario femenino), a través de la ética, la razón deviene así un ideal regulativo de justicia, que se proyecta como instancia superior para evaluar nuestra situación actual.

Así, sólo desde la ética es posible equilibrar la psique humana en su totalidad. Hace falta por lo tanto la conjunción de ambos hemisferios, de ambos imaginarios, el masculino y femenino. Y sólo desde este último, podrá la razón (el poder) entender lo que es la justicia.

El relato clásico, el relato del poder, sólo entiende y concibe una definición de lo justo, la suya propia. Sin embargo, si escuchamos al otro (también al otro hemisferio), descubriremos que la vida está plagada de definiciones y significados, difícilmente reducibles a una identidad.

Ya sabemos cuál es la respuesta que se espera del espectador post-moderno, que será también, mediante ese subterfugio por el cuál se “desnaturaliza la mirada” al separar la narrativa (la estructura de la dominación) de la representación (la escritura de la subversión), que es la representación autónoma, la respuesta que se espera del espectador “autoral”: libertad, autonomía.

Desde el punto de vista clásico, la conciencia de la escritura es la ausencia de la verdad⁹⁶¹. Esta afirmación tiene un poso de verdad, si el arte es arte es porque no lo crea un hombre o una mujer, sino, como hemos planteado en la investigación, la ligazón, el “diálogo” entre el subconsciente y lo sobreconsciente (recordemos, ¿quién pinta? Miró: “*No pinto yo, pinta un estado*”)⁹⁶². Sin embargo, ¿quién dice que una escritura autónoma sea una escritura consciente? ¿no será más bien autónoma, esto es, “automática”, regida por un automatismo inconsciente? Allí donde en el relato clásico estaba lo simbólico, en la narrativa, en la trama, se torna, en el relato (post-)moderno, en la representación: es principalmente en la subversión de la representación, como

959 Rilke, "Libro de la peregrinación" vs. 5-16, en Heidegger (2001); op. cit. ("¿y para qué poetas?"), p. 220-223.

960 Horkheimer, M. & Adorno, T.; Dialéctica de la ilustración, fragmentos filosóficos (1944-1968), ed, Trotta, Madrid, 1998.

961 Requena, J. G.(2007); op. cit. p. 576.

962 Por otro lado, resulta evidente la dificultad de adaptar la subversión que supusieron las vanguardias al modelo edípico, a menos que se las defina, no como la afirmación de vitalidad que supusieron, sino como una carencia.

demuestran las vanguardias, donde encuentra su espacio el universo simbólico del autor.

En resumen, en este nuevo paradigma, la única verdad ausente es la verdad identitaria, y lo que se hace presente, lo que se representa y se narra es lo verosímil, lo verosímil en cuanto a libertad creativa (representación) y lo verosímil en cuanto a denuncia de la falsa verdad, esto es, historias más cercanas a la realidad de las cosas (narrativa).

Y es que la vertiente crítica del giro lingüístico ha mostrado a la consciencia una imagen de la vida demasiado rica y compleja como para ser circunscrita en un cierto orden. La representación institucional ha dejado de ser un lugar estable y fiable desde donde representarnos.

El cine (post-)moderno, como *terceridad andrógina*, es el fruto de una doble mirada: la mirada poética de la representación y la mirada crítica de la realidad.

*“¿Qué es esta "poética de autores"? Supone hallar en la obra de un artista el complejo total, la "gestalt" de estilo y contenido, sensibilidad y gesto poético, el modo de probar, aplicar y extender ese "instrumento muy sensible" formado por la visión del mundo de un cineasta, una "regard" (en el doble sentido de mirada y actitud) que es crítica y amante. (...) También la "vigilancia amorosa" de esa doble mirada que es tan propia del cine.”*⁹⁶³

En el fondo, se trata de una cuestión de perspectiva: un hemisferio, un universo simbólico, un imaginario, lo ve de una manera; el otro de otra.

Desde la óptica de la identidad, del cine clásico, del *universo simbólico masculino*, el giro lingüístico supone la pérdida del mito, de la ley, del sentido, del orden establecido (“lo que Dios manda”), el fin del “bloqueo” simbólico; también la muerte del deseo, el debilitamiento de la voluntad, la hora de los actos vacíos de sentido.

Desde la óptica de la diferencia, del cine (post-)moderno, del *universo simbólico andrógino*, el giro lingüístico supone la oportunidad de crear nuevas mitologías, nuevos valores, nuevos sentidos, relativizar el orden establecido, dejar paso a los hombres y a las mujeres que reclaman un poder simbólico renovado (un paso más dentro de “el ciclo de la transferencia”: la liberación tras la colonización) y que están dispuestos y dispuestas a instaurarlo; sólo ha muerto el “deseo clásico”, no la voluntad de desear; expansión de la consciencia, plenitud, vitalidad, valentía; actos que no encuentran su sentido en el orden clásico establecido, ¿confusión quizá? ¿abatimiento? ¿síntomas de un perecer? ¿la llegada de un ocaso? ¿el viejo orden o el caos? Pero libertad.

¿Qué dijo Zaratustra, el “mesías” de la post-modernidad?

963 Martin, A.(2008); op. cit., p. 27.

“Yo os enseño el superhombre. El hombre es algo que debe ser superado. ¿Qué habéis hecho para superarlo?

Todos los seres han creado hasta ahora algo por encima de sí mismos

(...) El superhombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¡sea el superhombre el sentido de la tierra!

¡Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores, lo sepan o no.

(...) La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso.

Yo amo a quienes no saben vivir de otro modo que hundiéndose en su ocaso, pues ellos son los que pasan al otro lado.”

Amo al que quiere perecer en su ocaso, pues el traerá el superhombre. Mediante la libertad artística, como ya dijimos, *la consciencia se expande, se abre; equilibra lo emotivo y lo cognitivo (permanece fiel a la tierra y analiza las convenciones), destruye valores (cae en su ocaso) y edifica nuevos (construye puentes); se perfecciona*. El cine moderno recoge las convenciones ¿de qué modo iba a avanzar sin ellas?, pero las subvierte (Bresson: “*un buen artesano ama la tabla que devasta*”). Es el impulso shivático de la “Trimurti” hindú, un paso más en la evolución de la consciencia en su trayecto de individuación, ésta necesita destruir para avanzar; la praxis, la puesta en práctica de la capacidad de transformar la sociedad, como dice Marx, es la esencia de lo humano (incluso parece que de todo ser vivo).

El arquetipo edípico y su “bloqueo”, como dice Jung, es uno entre muchos, y todos favorecen e intervienen en el ciclo de la vida, pues es la experiencia inconsciente con las cosas, lo que los ha creado; el ciclo de la vida está impreso en lo inconsciente y en us producciones arquetípicas. El niño edipo tiene que crecer, salir del nido de la ley “paterna”, y vérselas con la vida; aprender *el juego* de la realidad y *sus lenguajes*: dudar, equivocarse, obedecer, mandar, inventar, mentir, relatar, actuar, suplicar, agradecer, maldecir, saludar, rezar, romper las reglas, construirse unas nuevas,... es así como el sujeto alcanza su madurez psíquica y puede, no sólo convivir bajo las reglas de la sociedad, sino aportar algo a la sociedad, algo nuevo más allá del marco de la representación, más allá del “bloqueo” y la “cerrazón” simbólica. A toda posesión arquetípica (colonización – ideológica– del imaginario), le corresponde un momento de liberación, ...y también un tercero de reubicación, mediante el cuál el acto subversivo es reintegrado en el devenir social, a la expectativa de la próxima posesión.

¿Qué fue para una cultura todo movimiento de vanguardia en su día? Una ofensa terrible, una injuria, un despropósito,... un canto a la libertad ¿Qué son ya las vanguardias de principios del

S.XX para nosotros? Algo asumido, asimilado, incluso aceptable para nuestros cánones de representación; ellas mismas los han cambiado. La reubicación es el “momento Vishnú” de la “Trimurti” hindú, el momento en que los contrarios se reconcilian, el cambio se conserva (en museos, instituciones, libros de texto) y las novedades culturales se sedimentan. Es el gran triunfo psíquico de la cultura (y físico de la biología). Un paso más en la evolución de la consciencia en su trayecto de individuación, ésta necesita conservar para avanzar.

A todo esto se me objetará: ¿es que el cine clásico no es creativo?, ¿no hay una libertad artística que lo crea? ¿Es que tampoco lo es acaso el cine documental?

*“La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección [...] La labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada”*⁹⁶⁴

*“Documental es todo método de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas”*⁹⁶⁵

*“En los últimos años se ha producido un auge en el estudio y en la producción del cine de no ficción. Sin embargo, no hay unanimidad ni en la definición y ni en cuáles son las características propias de este género. (...) la eficacia de la condición indexical (segundidad de Peirce) del cine de no ficción como característica fundamental de este género es útil si no se desvincula de las otras dos dimensiones del signo, la icónica y la simbólica.”*⁹⁶⁶

La cuestión no es el cruce entre imaginarios – evidentemente, como mostramos en la 1ª parte, toda percepción siempre es un constructo donde operan sendos hemisferios (los tres), dando lugar a una representación (signo, señal y símbolo) –, lo que se está poniendo en tela de juicio es el fundamento intencional de cada imaginario y la consecuente transferencia inconsciente que recibe, como fondo tras la imagen pregnante, el espectador. Ese es el ángulo desde el cuál estamos trabajando.

964 Flaherty, R., “La función del documental” en Romaguera, J. & Alsina, H.; Textos y manifiestos del Cine (1998); op. cit., p. 152.

965 León, B.; El documental de divulgación científica, ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 63.

966 Torregrosa, M.; La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo, Zer , Vol. 13 – Núm. 24, 2008, pp. 303-315; <http://www.ehu.eus/zer/hemeroteca/pdfs/zer24-14-torregrosa.pdf>

Tanto en el cine de no ficción como en el documental (si es que puede hacerse una distinción) la irrupción del giro lingüístico no puso en dudas el carácter isomórfico que fundamenta este lenguaje: el estatuto de realidad de la imagen. Todo documentalista es un esclavo de la realidad. Podrán elaborarse mil teorías, da igual: si algo es indispensable en este cine es su carácter real; de lo contrario no es cine documental.

Hay que elegir. Una cosa no puede ser verdadera y verosímil a la vez: Georges Braque.

Así, tanto en el cine de no ficción como en el cine clásico, se da un isomorfismo, una identificación, entre lo representado y la representación. En el cine clásico lo representado es un relato simbólico, en el cine de no ficción es la realidad.

Sin embargo, la dirección o el sentido que toma este isomorfismo es diferente en cada cine: en el cine clásico, la representación (la escritura) está subordinada a la narrativa (la historia); mientras que en el isomorfismo de no-ficción, la narrativa está subordinada a la representación. De tal modo que, el isomorfismo del documental en vez de naturalizar la mirada, la desnaturaliza completamente al presentarnos algo que supuestamente conocemos, la realidad, como un universo fascinante y desconocido. Pero este juego de direccionalidades podría provocarnos ciertas dudas ¿No habíamos dicho que lo que fundamenta el cine de no ficción es el carácter de realidad de sus imágenes? ¿No decíamos que el documentalista es un esclavo de la realidad? ¿No debería entonces la escritura supeditarse a la historia?

Por un lado, si se desnaturaliza la mirada es porque la presencia de la propia realidad es tan “fuerte”, que la desnaturaliza por sí misma. Pero si su presencia es “fuerte”, no nos quepa duda, es porque hay una escritura detrás. Mientras la narrativa clásica es de por sí simbólica, la narrativa documental es la realidad que todavía debe de ser transformada en símbolo.

““El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad.”⁹⁶⁷

Esta subordinación se verá radicalizada a medida que el cine madure: del documental clásico al (post-)moderno y de éste al post-moderno actual; de “Nanook of the North” (1922) de Flaherty a “La Batalla de Chile” (1972-1973) de Guzmán y de ésta a “Russia from my Window” (2003) de Kossakovsky o, más recientemente, “The Act of Killing” (2012) de Joshua Oppenheimer y Christine Cynn (pero, ¿quién dice que Vertov no era ya post-moderno?).

Sin embargo, la cuestión es compleja pues, por otro lado, en el cine clásico opera un relato arquetípico, mas ¿qué relato opera tras el cine de no ficción? ¿tiene acaso también relato?

967 Grierson, J.; “Grierson on documentary”, ed. Faber and Faber, London, 1966, p. 36.

*“El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo. Flaherty se sumerge durante un año, quizá dos. Vive con ese pueblo hasta que el relato «surge de sí mismo».”*⁹⁶⁸

Incluso podríamos dejar una cámara grabando un plano secuencia durante un rato (las películas estáticas de Warhol: “Sleep”, “Kiss”, “Eat”, “Empire”, “Blowjob”) y el relato surgiría por sí mismo. ¿Por qué?

Por un lado porque la naturaleza se basta a sí misma, no necesita de autores (“*No pinto yo, pinta un estado*”). Directores considerados “autores” como Buñuel, Bresson, Tarkovsky o Kossakovsky, apuntan en sus escritos teóricos la idea de que en realidad ellos no son el sujeto de su obra, que no hay sujeto, que quien crea la obra, como diría Merleau-Ponty, es el mundo, *la prosa del mundo*. También el Tao nos dice que el camino que lleva al *Sentido* es el de “*realizar sin actuar*”⁹⁶⁹. ¿Será que el “cine de autor” tampoco tiene *autores*? ¿Será este el signo de *autenticidad*, como diría Benjamin, de toda obra de arte? ¿Será esta regla, la eliminación del “ego”, la inconsciencia de la escritura, la esencia de su verdad? Las buenas obras tienen algo mágico, inexplicable incluso para quién o quienes la hicieron – de repente, todo encajó, surgió solo, como por azar, fue un milagro. No me puedo sentir responsable de ello, sólo puedo dar gracias a la vida –. Es como un hijo, ¿verdad?, uno sólo no puede tenerlo.

Y por otro lado, porque desde la fenomenología de Brentano y Husserl sabemos que toda consciencia es “consciencia de...”. Toda imagen o toda realidad, para ser, necesita ser mirada. Y al mirar, nos es imposible no realizar una donación de sentido.

*“Las películas no revelan tanto la realidad como una forma de mirarla, de comprenderla.”*⁹⁷⁰

Se trata tanto de la mirada del que filma como la mirada del que observa. En el cine de no ficción opera el relato que la mirada halla colocado dentro de él.

En fin, ¿subordinación de la representación a la narrativa o de la narrativa a la representación? Es una cuestión compleja, ¿lo dejamos en tablas? Puede que esté ahí la grandeza de este cine y su misterio.

Pero si hablamos de la mirada del espectador, no podemos eludir otra cuestión importante: el efecto diegético del cine de no ficción. La ilusión de realidad que produce el efecto diegético y que “vive” el espectador en este caso es distinta.

968 Grierson, J.; “Postulados del documental”, en Romaguera, J. & Alsina, H. (1998); op. cit., p. 143.

969 Se trata de la conexión, del “*Ciclo Sentido-Vacío*” al que nos referimos en la parte anterior.

970 Breschand, J.; El documental, la otra cara del cine (2004); op. cit., p. 5.

“Desde la aproximación pragmática (su beneficio social) también resulta iluminadora la distinción de hábitos -efectos- que produce uno y otro cine. Quien asiste a una película de no ficción está y se siente continuamente obligado a confirmar la veracidad de lo mostrado. El cine de no ficción sugiere al público la actitud de verificar con lo que ya sabe -o en otras posibles investigaciones futuras- las afirmaciones que se hacen en la película o se derivan de ella. Por otra parte, este tipo de sugerencia implica la creencia de que la referencia de lo que se ve es la auténtica realidad, la realidad histórica. Sólo tiene sentido preguntarse si lo que se nos propone es verdadero, si se supone que se está hablando de una realidad independiente de nosotros y no de un mundo ficticio. En el cine de ficción el contenido puede tener pleno sentido, pero no nos obliga a preguntarnos -en sentido estricto- acerca de si es verdadero o no.”⁹⁷¹

Para el espectador, saber que eso es real lo cambia todo, cambia *el Todo* de la narrativa y la representación. Este cine no necesita recurrir a la ilusión de la realidad para resultar real; la realidad que hay en la imagen, ella misma, es capaz de producir el efecto diegético en la consciencia del espectador. Sin embargo, como decíamos, la realidad aún tiene que ser simbolizada para hacerse un hueco dentro dentro de un imaginario. En este cine, volviendo al esquema de Metz y como consecuencia correlativa a las características mencionadas, lo imaginario no reside exclusivamente en lo narrado (cine de “autor”) o en la narración (cine clásico), sino en ambas a la vez; tal es su complicidad y compromiso con la realidad.

Hace un momento (como si estas hojas tuvieran tiempo), decíamos que todo es una cuestión de perspectivas. ¿Qué ocurre desde la óptica del hemisferio, universo simbólico, imaginario, femenino? Desde la óptica de *la cosa*, de la auténtica realidad (no de la “verdad” o “lo verosímil”, sino de lo que hay), del cine de no-ficción y del documental, del *universo simbólico femenino* (¡hay que ver que realistas suelen ser las mujeres, parece que ellas siempre tengan los pies en la tierra!), el giro lingüístico supone la revalorización del referente, de lo que es señal, de la alteridad, de “el otro”; la posibilidad de la liberación, es decir la demanda de justicia e igualdad material para cumplir las condiciones de posibilidad del deseo y el desear (“lo que la realidad demanda” frente a “lo que dios manda”), la hora de la acción, tenga o no sentido. El lugar sin símbolo que no puede dejar de ser simbolizado y significado; el sentido de la tierra que ofrece al “yo-artista” la oportunidad de “despertar” (“*El superhombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¡sea el superhombre el sentido de la tierra!*”).

* * *

971 Torregrosa, M.; La naturaleza del cine de no ficción (2008); op. cit. p. 313.

Proponemos la siguiente tabla. Queda fuera el cine “de arte y ensayo” o “experimental” (underground, contracultura, vanguardia), al que le corresponderían las características de los movimientos cinematográficos en su expresión extrema. Y de momento no queremos entrar en disputas sobre la “teoría del autor”. Se aborda cada tipo de cine desde una perspectiva filosófica más que técnica. Es decir, la tabla no atiende tanto a valores estilísticos, técnicos o “modos de representación” (por ejemplo, las convenciones clásicas que describe Burch⁹⁷²), sino a las condiciones de posibilidad de las mismas, algo así como su “inconsciente óptico”: el núcleo del relato, el objeto, lo imaginario, lo semiótico, el isomorfismo, lo simbólico, lo narrativo,... En resumen, hacen referencia a la intencionalidad de la mirada que reside en cada cine.

Consideramos que en el “ciclo evolutivo cultural del cine”, el cine clásico juega un papel ambiguo, esto se debe a su naturaleza dual, industrial y mitológica: por un lado supuso la instauración de un canon de poder, pero por otro, a su manera, fue una liberación simbólica respecto al cine mudo de ficción (y de no ficción, como los reportajes cinematográficos); fue una antítesis. Así, el cine clásico siempre fue industrial, pero el cine industrial no siempre es clásico. Un poco le pasa como a los “otros dos cines”, y al cine/audiovisual en general: es un producto histórico por el que los movimientos culturales y los cambios paradigmáticos no pasan en balde. No somos muy buenos recordando ejemplos de películas (para nosotros el cine no son palabras, es otro lugar), pero seguro que podemos encontrar algunos de cine industrial moderno e incluso post-moderno. Sin embargo, no suele ser él ya el que los origina (como sí lo hacía el cine clásico, por su poder simbólico), los copia, hace una síntesis de los patrones estilísticos de aquellos (y ya sabemos que sólo se imita cuando se fracasa); y es por este copiar, a los demás y a sí mismo, y mantenerse fiel a la lógica de la identidad, que hemos situado también al cine industrial en esa columna.

Precisamente es esta tendencia a la copia la que crea los “géneros”. Por otra parte, no consideramos que el cine de no ficción sea un género, pero creemos que sí puede llegar a serlo el documental (quizá estribe ahí su diferencia), pues de algún modo en ocasiones llega a fabricarse, como el industrial, “en serie” (documentales de la naturaleza al estilo “National Geographic”, reportajes de televisión, programas realities,...), reproduciendo códigos sin alterarlos, formando a la

972 Como es sabido, para Burch el lenguaje del cine clásico se caracteriza por: la sección áurea o “regla de los tres tercios” en los planos, la variedad en los movimientos de cámara (travellings, panorámica), variedad de angulaciones de la cámara, escala de planos, aumento de los decorados artificiales, uso de tintados, la jerarquía en la actuación (reparto con actores principales y secundarios), las interpretaciones con tendencia al naturalismo, el montaje de continuidad, el raccord, los elementos transicionales (fundido en negro, fundido encadenado, fundido iris, cortinillas, ...) y el uso de otros elementos narrativos (intertítulos y rótulos, la voz del narrador...); Burch, N.; *Praxis del cine* (1970); op. cit. Por otro lado, la bibliografía sobre la evolución de los aspectos técnicos de los “modos de representación” (mudo, clásico, moderno, post-moderno) es extensísima. En este sentido, nos parece interesante, por su capacidad sintética, el siguiente artículo: Zavala, Lauro. *Cine Clásico, Moderno y Posmoderno*, *Razón y Palabra* [en línea] 2005, 10 (Agosto-Septiembre); <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520647003>; dónde también aparece una de esas tablas didácticas que tanto nos gustan.

postre una representación que, por su naturaleza “espejo-identitaria”, en vez de mostrar la realidad, la oculta. En última instancia, nos hemos aventurado a sumar algunas intuiciones que aún se tendrían que argumentar, como por ejemplo: la simultaneidad / transversalidad narrativa en el cine de no ficción (porque vida y narrativa se cruzan); la contingencia en la narrativa “de autor” (porque al romper con la lógica causal, no hay un destino necesario que deba cumplirse); la correspondencia con figuras literarias (teatro, crónica, ensayo⁹⁷³); con otras artes plásticas (infografía, fotografía, pintura); o con los tipos de espectadores que generan y que les son fieles seguidores (consumidor, crítico, esteta).

CINE DOCUMENTAL O “DE NO-FICCIÓN”	CINE CLÁSICO E INDUSTRIAL	CINE (POST-)MODERNO O “DE AUTOR”
Justicia	Poder	Libertad
Lo verídico, lo verdadero	La verdad	Lo verosímil
La realidad misma / lo real material	El efecto de realidad	El efecto mismo
La alteridad, el otro.	La identidad / el “Ser”	La diferencia
El ojo izquierdo	El ojo derecho	El 3º ojo
Hemisferio derecho (somático)	Hemisferio izquierdo (analítico)	¿Cerebelo / neocórtex?
Imaginario femenino	Imaginario masculino	Imaginario andrógino
Señal	Signo	Símbolo
Representación = narrativa (isomorfismo)	Representación = narrativa (isomorfismo)	Representación ≠ narrativa
Igualdad sin subordinación $R \leftrightarrow N$	Representación subordinada a la narrativa (lo narrado) $R \rightarrow N$	Narrativa (lo narrado) subordinada a la representación $R \leftarrow N$
Desnaturalización de la mirada	Naturalización de la mirada	Desnaturalización de la mirada
Lo imaginario reside tanto en lo narrado como en la representación	Lo imaginario reside en lo narrado	Lo imaginario reside en la representación
Simultaneidad / transversalidad	Causa-efecto	Contingencia
Crónica / sátira	Teatro	Ensayo / poesía / prosa
Fotografía	Infografía (efectos especiales)	Pintura
Género / movimiento	Género	Movimiento
Crítico	Consumidor	Esteta

973 Pensamos en el celebre texto Rohmer, E. & Pasolini, P. P.; Cine de poesía contra cine de prosa, ed. Anagrama, Barcelona, 1970. Pero también creemos que el cine de autor se trata de un ensayo, a lo Montaigne: “una pintura del yo”.

Por último, quisieramos volver a recordar que no se trata de cualidades o características “discriminativas”, todo film tiene algo de signo, de señal y de símbolo; algo de verdadero, de realidad y de verosímil; algo de poder, algo de justicia y algo de libertad; etc. Y sería un buen análisis ver lo que cada película tiene de ellas. La cuestión no estriba en el cruce de imaginarios, necesario en toda representación; sino en el fundamento intencional de cada cine en su manera de aproximarse a la realidad, y la imagen de la realidad que se transfiere (como explicamos al hablar de la psicología junguiana) del inconsciente del/de los realizador/es al inconsciente del espectador, como un movimiento hipnótico latente en el fondo de la imagen pregnante: de imaginario a imaginario, de posesión a posesión.

3) Justicia, poder y libertad (mirada e intencionalidad):

“Se ha querido establecer una distinción de fondo, una especie de compartimentación esencial entre dos o tres clases de cine.

*Existe, por un lado, el cine dramático (**MIRADA INDUSTRIAL**) donde el azar, es decir, el imprevisto, es decir, la poesía, quedan en principio suprimidos. Ni un detalle que no provenga de una elección absolutamente consciente de la mente, que no venga establecida como consecuencia de un resultado localizado y seguro. La poesía, si es que existe poesía, en este orden intelectual, no se apoya más que en la resonancia inmediata y particular de los objetos sensibles en el mismo momento en que entran en contacto con el cine.*

*Existe, por otra parte -y éste es el último refugio de los partidarios del cine a cualquier precio-, el cine documental (**MIRADA DOCUMENTAL**). Aquí, una parte preponderante se deja a la cámara y al desarrollo espontáneo y directo de los aspectos de la realidad. La poesía de las cosas tomadas bajo su aspecto más inocente, y del lado por donde ellas se adhieren al exterior, juega a tope.*

*Quiero, por una vez, hablar del cine en sí mismo (**MIRADA DE AUTOR**), estudiarlo en su funcionamiento orgánico y ver cómo se comporta en el momento en que entra en contacto con lo real.”⁹⁷⁴*

Decimos que la constitución de lo cinematográfico se fundamenta en tres miradas, tres intencionalidades, tres tipos de cine, tres expresiones audiovisuales de lo imaginario: 1) Imaginario documental (justicia); 2) Imaginario industrial, (poder); y 3) Imaginario de autor (libertad). Según nuestra hipótesis de investigación, sendas son correlativas a tres ámbitos simbólicos fundamentales de lo imaginario: el imaginario materno-femenino, el imaginario paterno-masculino y el imaginario filial-andrógino. Esta “Gran Tríada” simbólica, a modo de las grandes tríadas cosmogónicas de las filosofías y las religiones de Oriente (y soslayadamente también de Occidente) opera intencionalmente sobre la mirada que construye el discurso audiovisual.

“Intencionalidad” es aquello por lo que hacemos algo, o aquello que nos sitúa y nos guía, a pesar de nosotros, en disposición de conseguir algo. Así, entonces, ¿por qué nos ponemos detrás de una cámara? ¿Qué intencionalidad guía cada tipo de film? De algún modo, tras la cámara estamos dispuestos a grabar lo que estamos dispuestos a ver. ¿Cómo hablar de la intención de un cineasta en términos de conciencia? La intencionalidad de la mirada pertenece al ámbito de lo intrahistórico, aquello capaz de anudar y dirigir la correlación entre praxis y representación. La intencionalidad es el marco a partir del cuál prefiguramos nuestras estrategias de comportamiento. Ella marcará el

974 Artaud, A.; El cine, ed. Alianza, Madrid, 2002, p. 28 (“La vejez precoz del cine”).

contenido del cuadrilátero de nuestras experiencias. La intencionalidad, junto al cuadrilátero y los tres componentes de nuestro imaginario representan los patrones previos a la representación y a las imágenes, pero que a su vez son la condición de su posibilidad.

¿Existe algo en la consciencia que condiciona la forma y el contenido de nuestra imágenes o su resultado final depende exclusivamente de causas externas y factores materiales? Nosotros hemos dirimido la cuestión mediante un eje de coordenadas, la imagen simbólica del cruce, mediante el cuál, interioridad y exterioridad se necesitan mutuamente; la constitución de un factor necesita de la existencia del otro: lo real de su representación, lo histórico de lo imaginario, la praxis de la fantasía,... “Justicia”, “poder” y “libertad” son motores de acción surgidos en ese cruce, su naturaleza implica tanto lo “material” como lo “espiritual”.

Cada arquetipo conlleva una imagen del mundo y una forma de comportamiento, por ello, también comporta una trama intencional; mas necesita el contacto con la realidad de la cosa, con lo real social, para ser “despertado”. A pesar de los tintes junguiano-marxistas de nuestro discurso, la fenomenología a porta una visión muy similar de la cuestión, la “intencionalidad” vendría a ser la natural disposición subjetiva hacia lo exterior objetivo, muestra también un cruce entre la actividad de la consciencia y los acontecimientos de la realidad. Es decir, aunque sea un acto de la consciencia es el efecto de un cruce.

La “intencionalidad” es un problema que ha interesado a los filósofos de varias épocas desde la antigüedad, tomando especial relevancia a partir de la fenomenología del S.XIX y, posteriormente, por los filósofos anglosajones del lenguaje. Según la fenomenología, todo fenómeno psíquico deviene un "impulso" formal por contener una realidad (sea real o imaginaria) que sería lo que realmente se presenta como contenido de la consciencia (y no la realidad de manera directa), es decir, una suerte de imagen que suplantaría el lugar de la cosa a la que haría referencia.

Por ser efecto de un cruce, el acto intencional se presenta ampliamente polivalente y recoge, por lo tanto, cuestiones referidas a la relación entre cuerpo y mente, la constitución del conocimiento y la moral, la representación interior de la naturaleza y la cultura o la apertura y proyección de la voluntad. La intencionalidad con el mundo guía nuestros actos. La imagen del mundo es fruto de nuestro posicionamiento intencional.

Puede que sólo los resultados de los actos sean empíricos, pero es inconcebible comprender un acto si no se atiende a la intencionalidad que lo provocó, esto es, que lo puso en movimiento. Para Foucault la cuestión de la “intencionalidad” pertenece al ámbito de lo no empírico, de los *post-humanismos* (saber positivo, racional, pero contracentífico). Y para Castoriadis, las ciencias sociales hacen mal en rechazar los fenómenos simbólicos por no ser empíricos, pues así suprimen de su ámbito de estudio la misma posibilidad del cambio social. Como

hemos comentado respecto a nuestra hipótesis,

Cada una de estas tres miradas, a su vez, es acompañada de una praxis que configura la película como producto cultural, esto es, como “acto + simbólico”. Esta praxis es la expresión de un cruce entre las condiciones materiales de producción y las condiciones espirituales de simbolización; es decir, una respuesta interior a lo que la realidad exterior me demanda. Según la naturaleza de este cruce, la imagen audiovisual que cada intencionalidad genera proyecta en cada caso un imaginario de justicia, uno de poder y otro de libertad.

Pero no pretendemos responder la cuestión planteada por nuestra hipótesis con este apartado, pues es tan compleja que la estamos abordando continuamente en el transcurso de la investigación. Por otra parte, el tema de la intencionalidad daría para desplegar de nuevo otro cuadrilátero. Sin embargo, si queremos destacar aquí algunos aspectos de la cuestión, básicamente cuatro: 1) la intencionalidad de la mirada del emisor, 2) la intencionalidad del acto comunicativo, 3) la intencionalidad en la construcción narrativa y 4) la transferencia de dicha intencionalidad en el receptor mediante un proceso de identificación. Es decir, queremos examinar el recorrido intencional del proceso diegético definido por Burch (producción a nivel del emisor, efecto a nivel del receptor), de la mirada al acto cinematográfico y de éste, a la identificación.

* * *

1º) La intencionalidad de la mirada como cuestión ética:

La “transformación” ética del receptor de toda obra (artística o teórica) es una cuestión fundamental en el análisis de la información subyacente al discurso. Por ejemplo, en “Teoría del Cine (1960)⁹⁷⁵”, tratando de aunar cine y ética como problema filosófico, Kracauer pregunta ¿cuál es el bien en la experiencia del cine?

“Kracauer no quiere saber si una determinada película o cineasta es ético, ni se trata de hacer juicios morales de las obras de arte y sus creadores. Su pregunta, más bien, es ¿cómo podemos evaluar nuestra experiencia de las películas, es decir, de qué forma las películas se ofrecen como un medio para un interrogatorio de nosotros mismos, de nuestra relación con el mundo, y con otros seres?”⁹⁷⁶

975 Kracauer, S.; Teoría del cine, la redención de la realidad física, ed. Paidós, Barcelona, 1996.

976 “Rodowick, D.N.; la ética en la filosofía del filme (Cavell, Deleuze, Levinas)”, op. cit.

Es decir, su pregunta es si existe alguna relación entre ética y estética. Su respuesta vendría a decir que el arte es la expresión estética de una ética, como una manera de los artistas de justificar su elección existencial.

*"De forma paralela, al pensamiento de Bazin, Siegfried Kracauer propugnó en su teoría cinematográfica una interesante defensa de la idea de que el cine debía devolver al hombre contemporáneo el contacto con la realidad de las cosas tangibles, porque su función consistía en atrapar el flujo de la vida para preservar la imagen como elemento que puede capturar la aparente fugacidad de las cosas. (...) Gracias a su condición de huella, el cine redime la realidad en el momento de atraparla y memoriza los elementos que componen el reino de lo visible."*⁹⁷⁷

Otro filósofo del cine que se ha planteado la relación entre ética y representación ha sido Stanley Cavell. Sus reflexiones acerca del cine y de la fotografía son una respuesta frente al escepticismo moral. Cavell se plantea cómo pensar la ética del filme: ¿ontológicamente o epistemológicamente? Para éste, el empirismo cinematográfico, el poder y fascinación de la imagen, que podría definirse "ser es ser percibido *como imagen*" hace que mantengamos un escepticismo frente al mundo. Sin embargo, paradójicamente, la realidad que el cine nos ofrece es la de nuestra propia percepción, por ello, mediante el cine aún podemos representar la forma que queremos tener de nosotros mismos.⁹⁷⁸ Lo que nos llevaría a ser éticos es lo que Cavell llama "perfeccionismo moral",

*"La expresión no-teleológica de un deseo de cambio o devenir, que a menudo se precipita por una sensación de crisis existencial (...decepción o frustración...) La tarea de la filosofía es explicar cómo también somos libres para experimentar y para anticiparnos a los cambios en la proyección de existencias futuras."*⁹⁷⁹

a) Sobre la justicia:

La intención o la intencionalidad es un posicionamiento individual (aunque también podría entenderse como cultural), aunque sólo acontece como resorte de la propia realidad social que demanda ser atendida. Como explican Lévinas o Dussel, toda "subjetividad" es

www.filmstudiesforfree.blogspot.com

⁹⁷⁷ Àngel Quintana. La hibridación de lo real: la huella digital, en Torregrosa Puig, M. (Coord); Imaginar la realidad (2010); op. cit. 15

⁹⁷⁸ Ibíd.

⁹⁷⁹ Cavell, S.; El cine, ¿puede hacernos mejores?, ed. Katz, Madrid, 2008, p. 195 ("la filosofía pasado mañana").

interpelada por una “alteridad”.

"(...) lo 'ético' (o 'moral') no se produce primeramente en el nivel de la llamada 'superestructura', sino también en el nivel de la base misma, ya que es la 'relación' y el 'tipo' de relación (comunitaria, de dominación, etc.) que se establece entre personas lo que constituye la 'relación social' misma como base de la relación de producción”⁹⁸⁰

El encuentro con la realidad de la cosa, con lo *real social*, es el encuentro con la discriminación, con la injusticia, la opresión, la ignorancia, la falta de libertad. La realidad despierta indignación. Esta realidad material se pone en contradicción con la irre realidad del espíritu, demandando de éste un ideal regulativo; esto es, una praxis que transforme y subvierta el orden establecido.

b) Sobre el poder:

¿Es la tendencia al poder una característica del imaginario masculino? la agresividad como conducta no es exclusivamente masculina, sino propia del hemisferio masculino. La misma energía que guía la subversión guía también el odio a la diferencia. Por lo tanto, no queremos dar la imagen de que el poder en sí es algo negativo, todo lo contrario, la cuestión estriba en cómo se enfoque, en cómo se canaliza ese poder.

La agresividad nos ayuda a sobrevivir, fin último de toda existencia biológica. Por otra parte, la agresividad tiene una causa hormonal muy determinada: los niveles de testosterona -la hormona del deseo sexual-; veinte veces mas presente en el hombre que en la mujer. Nos parece interesante recalcar es que detrás de la agresividad se encuentran factores como el ego y la dominación; factores consecutivos a la lógica del hemisferio masculino. Es decir, el comportamiento agresivo no debe reducirse a la lucha y la destrucción del enemigo que llevan a cabo los animales; sino que esa energía, como bien mostró el psicoanálisis, es canalizada, incluso sublimada, hacia diversos ámbitos relativos tanto a la supervivencia sexual como a la construcción cultural. Repetimos, la misma energía que produce el odio hacia la diferencia, produce también la reflexión hacia la subversión. Hacia la subversión y la creatividad, como muestran los hitos del pensamiento y del arte.

Esas tendencias se hallan escondidas en las profundidades de la psique y se ponen en marcha gracias tanto a los mecanismos del sistema límbico-emocional, como a los mecanismos simbólico-

980 Enrique Dussel, *El Último Marx* (1863 -1882) y la Liberación Latinoamericana, ed. Siglo XXI, México, 1990, p. 430. Citado en Dussel, E.; *Introducción a la filosofía de la liberación*, Bogotá, (1º ed. 1979), ed. Nueva América, 1995, p.69. (Prólogo de Luis Manuel Sánchez Martínez)

imaginarios. Y no podemos llegar a determinar cuándo empieza uno y acaba el otro, sino que pertenecen a dos extremos de un mismo continuum.

Por otro lado, ¿la poder y la guerra son cosas de hombres? Parece que la guerra no está hecha para las mujeres, bien sea por razones biológicas (hormonas, constitución) como bio-sociales (debilidad física un, incompatibilidad con la maternidad, necesarias para la supervivencia de la tribu). Y quien dice la guerra, por una extensión cultural convertida en prejuicio, el poder político.⁹⁸¹

c) Sobre la libertad:

Pico de la Mirandola atribuye la libertad del hombre a la bondad divina, esa concepción del individuo autónomo ya contiene los cimientos del desafío de la doctrina teológica creacionista abriendo el camino a la búsqueda de las leyes naturales que dictan el destino del hombre. El Renacimiento fue un canto al antropocentrismo y la libertad.

*"Oh, Adam, no te he asignado ningún lugar fijo, ni una imagen particular ni un quehacer específico. Por propia decisión y opción detendrás y ocuparás un lugar; tendrás una imagen y desempeñarás aquellas tareas que tu desees. A los otros les he prescrito una naturaleza gobernada por ciertas leyes. Tu diseñarás tu naturaleza de acuerdo con la libertad de la que te he dotado porque tu no estás sujeto a ningún camino estrecho. Te he puesto en medio del mundo para que mires alrededor tuyo con placer y contemples lo que hay en él. No te he hecho ni celestial ni terrenal, ni mortal ni inmortal. Tu mismo debes forjar la forma que prefieres para ti mismo pues eres el árbitro de tu honor, el que lo configurará y lo diseñará. Podrás decidir degradarte hasta llegar a ser como las bestias y podrás elevarte hasta las cosas divinas."*⁹⁸²

¿Existe la libertad en el universo?

"Está claro que la libertad es un acto de elección consciente. (...) Pero ese acto, no coaccionado, viene determinado en parte por el marco personal de referencias que posee el individuo en su cerebro. La libertad nos permite escoger; pero es una elección constreñida por nuestras elecciones previas que tiene como base en nuestro aprendizaje, tanto intelectual como

981 "En casi todas las sociedades que conocemos, los líderes en el terreno político son los hombres. Un estudio intercultural halló que, en el 85 por ciento aproximadamente de las sociedades estudiadas, sólo había líderes masculinos. En sociedades en las que algunas mujeres ocupaban posiciones de liderazgo, era menos numerosas o menos poderosas que los líderes masculinos. Consideremos o no la guerra como parte del ámbito político (...) Encontraremos un dominio casi universal de los hombres en este terreno. En el 87-88 un por ciento de las sociedades del mundo, las mujeres nunca participan en la guerra (...) Incluso en las sociedades matrilineales, que parecen girar en torno a las mujeres (...) Los hombres suelen ocupar puestos políticos"; en Ember, C, Ember, M.. (1997); op. cit. 198.

982 Pico de la Mirandola, "Discurso u oración sobre la dignidad del hombre", 1463-94; Citado en Stolcke, Verena Stolcke (1993); op. cit. p. 32-33.

emocional, y nuestras memorias. (...) Nuestras elecciones cambiar y recambio a nuestro cerebro al colocarlos constantemente ante nuevos marcos sociales elegidos por nosotros mismos. Conociendo esta consecuencia, parece evidente que somos y nos hacemos con nuestras elecciones"⁹⁸³

La libertad tiene que ver con cómo nos hacemos nosotros mismos, cómo nos construimos como el ser humano que queremos ser. La libertad, por lo tanto, está en el centro de la constitución integral del ser humano. Sin embargo, sabemos que las circunstancias materiales, el contexto social, muchas veces es un factor determinante, incluso decisivo, en el uso de nuestra libertad; hasta el punto de hacernos cuestionar sea realmente somos libres. Si eso fuera poco, las ciencias del cerebro nos hacen cuestionarnos también hasta qué punto o nuestras condiciones físicas, genéticas y cerebrales, inciden también en el uso de nuestra libertad. éstas es necesario conocer las intenciones reales de nuestra conducta.

Desde la ética, la noción de "libertad" va unida a la de "responsabilidad moral": ser libre es ser moralmente responsable. Si tanto factores sociales como biológicos determinan nuestra elección y, por lo tanto, nuestra conducta, ¿qué es la libertad?, ¿que es la responsabilidad?

Ante esta problemática, ante este callejón sin salida, sabemos que los últimos hallazgos de la física -la famosa "teoría del caos"- nos habla de un universo donde el azar, lo impredecible, y el cambio son constantes; y que pequeñas diferencias en las condiciones iniciales del sistema puede llegar a alterarlo por completo. Del mismo modo, saltando del "macrocosmos" al "microcosmos", podemos dar fe que el ser humano es altamente impredecible, azaroso, tendente al cambio; sus respuestas y elecciones muchas veces resultan volátiles, sus juicios cambian ante situaciones aparentemente "idénticas". Por lo tanto, ni en el macrocosmos ni en el microcosmos existe la copia. El ser humano, libre o no, vive en un entorno cambiante, un entorno que también le cambia a él como persona. Se trata, como indican los post-estructuralistas, de una trama azarosa de incidencias, de encuentros inesperados. En un escenario donde "sujeto" y "objeto" son cambiantes. Es tan difícil *aceptar* un universo libre como un universo determinado.

*"Nunca se repiten las mismas condiciones, siempre hay un ingrediente diferente, por pequeño que sea, y es precisamente en esto último que se podría basar, en buena medida, la concepción neurofilosófica de la libertad humana, es decir, que ante situaciones "idénticas" el ser humano puede responder de modo diferente, no porque un ser inmutable y "espiritualmente libre" posea esa "intrínseca" característica, sino porque cada acto de elecciones es diferente tanto porque es diferente el cerebro que elige como porque es diferente la cosa elegida o decisión tomada. Es en este sentido que el hombre sería libre, y en ese sentido sería un ser responsable"*⁹⁸⁴

* * *

983 Mora, F. (2002); op. cit. p. 226.

984 Mora, F. (2002); op. cit. 227.

2) La intencionalidad como cuestión comunicativa (reformulación de la “Teoría de la acción comunicativa” de Habermas en clave cinematográfica):

La relación entre intencionalidad y comunicación ya fue tratada en el capítulo-comentario a la filosofía analítica del lenguaje de Tomasello y la distinción entre “señalar”, “significar” y “simbolizar”. De algún modo (quizá no de un modo lógico, sino analógico o translógico) también consideramos que esos actos comunicativos son correlativos a los principios intencionales de justicia (señalar), significar (poder) y simbolizar (libertad). En ese análisis vimos que para que se genere la comunicación humana se necesita un espacio común de intencionalidad compartida, es decir, subjetivo y a la vez social; convirtiendo, así, al "nosotros" en el agente de las intenciones y de las acciones.⁹⁸⁵ Vamos a continuar el estudio de esta relación mediante la filosofía neo-kantiana de Habermas. Nos parece interesante relacionar las tres miradas con los tres actos de habla

Habermas distingue 3 tipos de actos posibles en la comunicación humana: 3 actos de habla, 3 funciones del lenguaje y de 3 pretensiones de validez. Hemos querido ver una correspondencia entre los tres tipos de cine narrados por nosotros: el cine documental, el cine industrail y el cine de “autor”. Del mismo modo, oímos también resonancias de los 3 hemisferios cerebrales, los 3 imaginarios, la tríada simbólica y las 3 culturas.

Siguiendo a Habermas, la mirada industrial está ligada a un acto de habla cinematográfico caracterizado por la actitud objetiva, la imposición de una verdad, por la normatividad, por considerarse legítimo. La mirada documental está ligada a un acto cinematográfico en el que se da un saber proposicional compartido, donde el discurso se ajusta a la realidad (pretende hacerle justicia), al estado de cosas existentes, y desde el que se reclama la conformidad respecto a la verdad de los acontecimientos narrados, también se caracteriza – *según Habermas* – por una actitud crítica frente a lo que es considerado legítimo. La mirada “de autor”, por su parte, estaría liagada a un acto cinematográfico caracterizado por una actitud expresiva y subjetiva, basado en la sinceridad, por el acceso privilegiado a un mundo interior, por la expresión veraz de las opiniones, las intenciones, los sentimientos, los deseos,...

Poder, Justicia y libertad; cada tipo de cine, cada mirada intenta transferir un mundo de

⁹⁸⁵Como allí decíamos: *Por lo tanto, para que una persona consiga orientar la atención o la imaginación de otra hacia algún referente, y para que esta otra persona observe en el referente en cuestión o lo imagine, y a partir de éste pueda inferir lo que la primera persona intenta comunicar, es necesario, más allá de un contexto "presente", "físico" (como puede ser el hecho de estar en una sala de cine, predispuesto a que tu imaginación sea orientada), un contexto "mental". Aunque como Dussel y Lévinas le hacen ver, tanto al mundo analítico como al simbólico, que sin el contexto físico, sin el contacto corporal no habría marco imaginario posible. Así, nosotros consideramos que el marco mental es producido por un cruce entre un contexto material y unas capacidades simbólicas.*

significado. Cada intencionalidad de la mirada – justicia, poder o libertad – y su respectivo acto cinematográfico – cine documental, cine industrial y cine “de autor”– están guiados por una pretensión de validez universal. El objetivo es hacer del espectador un cómplice del discurso expresado. Su pretensión es única, clara y directa; *"el hablante vincula a su emisión una única pretensión de validez"*⁹⁸⁶. El acto de habla, el acto cinematográfico, crea un espacio tácito para ese acuerdo.

Cada acto de habla conlleva una pretensión de validez universal.

*"Pues bien, el que todo consenso normativamente alcanzado genera una comunidad intersubjetiva que cubre tres planos distintos: el de un acuerdo normativo (**MIRADA INDUSTRIAL**) , el de un saber proposicional compartido (**MIRADA DOCUMENTAL**) , y el de una mutua confianza en la sinceridad subjetiva de cada uno (**MIRADA DE AUTOR**)"*⁹⁸⁷.

En toda intención comunicativa hay pretensión de validez universal.

*"La intención comunicativa del hablante comprende, pues, a) el realizar un acto de habla que sea correcto en relación con el contexto normativo dado, para poder con ello establecer una relación interpersonal con el oyente, que pueda considerarse legítima (**MIRADA INDUSTRIAL**); b) el hacer un enunciado verdadero (o de suposiciones de existencia ajustadas a la realidad) para que el oyente pueda asumir y compartir el saber del hablante (**MIRADA DOCUMENTAL**); y c) expresar verazmente opiniones, intenciones, sentimientos, deseos, etc. Para que el cliente pueda fiarse de lo que oye (**MIRADA DE AUTOR**)"*⁹⁸⁸

La relación entre los tres actos de habla y los tres MIRADAs (industrial, documental, de “autor”):

*"En los contextos de acción comunicativa los actos de habla pueden siempre ser rechazados bajo cada uno de esos tres aspectos: a) bajo el aspecto de la rectitud que el hablante reclamada para su acción en relación con un determinado contexto normativo (e indirectamente, por tanto, para esas normas mismas) (**MIRADA INDUSTRIAL**); b) bajo el aspecto de la veracidad que el hablante reclama para la mostración que hace de unas vivencias subjetivas a las que él tiene un acceso privilegiado (**MIRADA DE AUTOR**); y c) finalmente bajo el aspecto de la verdad que con su emisión el hablante reclama para un enunciado (**MIRADA DOCUMENTAL**)"*⁹⁸⁹

986 Habermas, J.; Teoría de la acción comunicativa (1991); op. cit. p. 391 (Citada en la metodología)

987 Ibíd.

988 Ibíd. p. 393-394. (Citada en la metodología)

989 Habermas, J.; (1999); op. cit. p. 393

Condiciones de posibilidad para la comunicación; el espectador conoce de antemano las reglas de cada tipo de cine:

"El término "entendimiento" tiene significado mínimo de que (al menos) dos sujetos lingüística e interactivamente competentes entienden idénticamente una expresión lingüística (...) Y para entender lo que un hablante quiere decir con ese acto, el oyente tiene que conocer las condiciones bajo las que puede ser aceptado. En este sentido, ya la comprensión de una expresión elemental apunta más allá del significado mínimo de la expresión "entendimiento"⁹⁹⁰

Para que la comunicación sea posible y se pueda llegar a un consenso, es necesario crear una "situación ideal de habla" (S.I.H.):

*"Es algo que a su vez puede explicarse recurriendo a las funciones del entendimiento lingüístico: "como medio en que se produce entendimiento, los actos de habla sirven a) al establecimiento de salvación de relaciones interpersonales, en las que el hablante hace referencia algo perteneciente al mundo de las ordenaciones legítimas (**MIRADA INDUSTRIAL**) b) a la exposición o a la presuposición de estados y sucesos, en los que el hablante hace referencia al mundo de estados de cosas existentes (**MIRADA DOCUMENTAL**), Y C) a la expresión de vivencias, esto es, a la presentación que el sujeto hace de sí mismo, en que el hablante hace referencia algo perteneciente a su mundo subjetivo al que él tiene un acceso privilegiado" (**MIRADA DE AUTOR**).*

Pretensión de verdad en la intención comunicativa de los tres cines:

"Pero aunque los actos de habla orientados hacia entendimiento están insertos siempre, según lo dicho, en una red compleja de referencias al mundo, de su papel ilocucionario (y, en condiciones estándar, del significado de su componente ilocucionario) se infiere bajo qué aspecto de validez quiere el hablante que se entienda preferentemente su emisión.

*(**MIRADA INDUSTRIAL**) Cuando hace un enunciado, cuenta algo, explica algo, expone algo, predice algo, o discute algo, etc., Buscar un acuerdo con el oyente sobre la base del reconocimiento de una pretensión de verdad.*

*(**MIRADA DE AUTOR**) cuando el hablante emite una oración de evidencia, descubre, revela, confiesa, manifiesta, etc., algo subjetivo, el acuerdo sólo puede producirse sobre la base del reconocimiento de una pretensión de veracidad.*

*(**MIRADA DOCUMENTAL**) cuando el hablante hace un mandato o una promesa, nombra o exhorta alguien, compra algo, se casa con alguien, etc., El acuerdo depende de que los participantes consideren normativamente correcta la acción."⁹⁹¹*

990 Ibid. p. 393.

991 Ibid. p. 394-395.

Los tres actos de habla esenciales de la comunicación humana:

“Estos modos fundamentales quedan plasmados de forma tanto más pura, cuanto más unívocamente se orienta el entendimiento por una única pretensión de validez dominante. De ahí que lo más adecuado sea empezar el análisis por los casos puros oficializados de actos de habla. Me refiero:

- a los actos de habla constatativos en que se emplean "oraciones constatativas elementales"; (MIRADA INDUSTRIAL).*
- a los actos de habla expresivos en que aparecen "oraciones elementales de vivencia" (en primera persona del presente de indicativo); (MIRADA DE AUTOR).*
- a los actos de hablar regulativos en que aparecen "oraciones exigetivas elementales (como en el caso de las órdenes) u oraciones elementales de intención (como en el caso de las promesas). (MIRADA DOCUMENTAL).⁹⁹²*

Pretensiones universales de validez por las que se orienta el hablante. Estas son las actitudes básicas que el hablante adopta en cada oración, en cada acto de habla, en cada intención comunicativa:

“(MIRADA INDUSTRIAL) se trata de la "actitud objetiva" ante el conque un observador neutral se relaciona con algo que tiene lugar en el mundo; de la "actitud expresiva" con que el sujeto, al presentarse a sí mismo, descubre ante los ojos de un público algo de su mundo subjetivo al que tienen un acceso privilegiado (MIRADA DE AUTOR); y finalmente, de la "actitud de conformidad" (o de crítica frente a las normas) con que miembro de un grupo social completa expectativas legítimas de comportamiento (MIRADA DOCUMENTAL). A estas tres actitudes fundamentales les corresponde en cada caso con distinto concepto de "mundo".⁹⁹³

Crítica cinematográfica y actos de habla; ¿porque una película es mala, o mejor dicho, nos parece mala?

“El acuerdo alcanzado comunicativamente se mide justo por estas tres pretensiones de validez susceptibles de crítica, ya que los actores, al entenderse entre ellos sobre algo y darse a sí a entender a sí mismos, no puede menos de insertar sus actos de habla precisamente en estas tres relaciones con el mundo y reclamar para ellos validez bajo cada uno de estos aspectos (...) Quien rechaza la oferta hecha con un acto de habla que ha entendido, cuestiona por lo menos una de estas pretensiones de validez. Cuando el hablante rechaza un acto de habla por no considerarlo normativamente correcto, por considerarlo no verdadero, o por considerarlo no veraz, lo que está expresando con su "no" es que la emisión no cumple las funciones de

992 *Ibíd.* p. 395.

993 *Ibíd.* p. 395.

asegurar una relación interpersonal, de servir a la exposición de un estado de cosas, o de manifestar vivencias subjetivas, y ello por no estar en concordancia, bien sea con nuestro mundo de relaciones interpersonales legítimamente ordenadas, o con el mundo y estados de cosas existentes, o con el mundo de evidencias subjetivas propio de cada uno."⁹⁹⁴

*"La validez de los actos de habla orientados al entendimiento es susceptible de crítica exactamente bajo tres aspectos universales de validez"*⁹⁹⁵

* * *

3º) La intencionalidad en la construcción narrativa:

Hacemos un breve comentario a Eisenstein; su idea de la esencia del cine y la cuestión de la intencionalidad:

a) Eisentein y “el montaje de atracciones” hacia la intención final; esencia narrativa del cine de ficción (y -por qué no- del documental), justificada por la reacción del público:

Para Eisentein, el montaje era la esencia misma del cine, por el mecanismo de asociación entre imágenes de ideas. Y fundamenta su teoría trazando analogías entre la naturaleza de esta esencia del cine con la de otras artes; hablemos de pintura, de música o de cine, la esencia del arte será la misma.

"La atracción (en su aspecto teatral) estuvo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sectorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, como acciones que, a su vez, le conduce, todas juntas, a la conclusión ideológica final. (El camino del conocimiento a través del juego y las pasiones que es específico del teatro. (...) La atracción es el elemento autónomo y primario de la construcción del espectáculo, la unidad molecular (es decir, constitutiva) de la eficacia del teatro y del teatro en general. (...) La atracción no tiene nada en común con el truco. El truco, que es el resultado cumplido en el plano de determinada habilidad (por ejemplo, en la acrobacia), no es más que una forma de atracción. En sentido terminológico, en cuanto designa algo que cumple su finalidad en sí mismo, es justamente lo contrario de la atracción, que se basa exclusivamente en lo relativo, es

994 Ibíd. p. 394.

995 Ibíd. p. 407.

decir, en la reacción del público.

Este método determinar radicalmente las posibilidades de desarrollar una puesta en escena "activa" (el espectáculo en su conjunto): en lugar de ofrecer una "reproducción" estática del acontecimiento dado, exigido por el tema, y la posibilidad de una solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. Esto es el montaje de las atracciones.''⁹⁹⁶

b) Eficacia de la narración cinematográfica (sea o no de ficción): imágenes de cosas reales (sin necesidad de recurrir a la figuración o la representatividad) + imágenes figurativas (el propósito del dramaturgo) = mostrar la imagen necesaria (aquella que estaba presente de modo intencional y previa a la representación en la mente del cineasta):

Está eficacia narrativa ya se halla en el plano (sin montar), en los orígenes del cine; y posteriormente aparecerá como fundamento del montaje; la idea es la misma: desplazar el centro de atracción hacia lo que es necesario.

“(El montaje de atracciones) Es un camino que liberar completamente al teatro del yugo de la a "figuración ilusoria" y de la "representatividad", hasta ahora de física e inevitable, para pasar al montaje de "cosas reales", admitiendo al mismo tiempo la inserción en el montaje de "fragmentos figurativos" completos de una trama narrativa coherente, pero ya no como algo suficiente y determinante, sino como atracción dictada por una pura fuerza de acción, elegida conscientemente para aquellas determinada intención final.

Puesto que el fundamento de la eficacia del espectáculo no son ni el " descubrimiento del propósito del dramaturgo", ni " entregar reflejo de una época", etc. Sino a la atracción y su sistema (...) Ya utilizada de un modo u otro intuitivamente (...) No en el plano del montaje y de la construcción, sino en el interior de una " composición armónica (de donde deriva toda una jerga: efecto final, mutis acertado, golpe de efecto,...).''⁹⁹⁷

* * *

⁹⁹⁶Eisenstein, "El montaje de atracciones", 1923; tomado de Eisenstein, S.; Reflexiones de un cineasta, ed. Lumen, Barcelona, 1970; en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 74;

⁹⁹⁷Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 75.

4º) La intencionalidad en la identificación por parte del espectador:

El análisis genealógico de Burch trata de “demostrar que el “lenguaje” del cine no tiene nada de natural ni de eterno, que tiene una historia y que está producido por la historia”⁹⁹⁸. Nosotros, aceptando esta premisa histórica, hemos querido complementar la parte psicológica de esta genealogía. En esta tesis estamos intentado mostrar que sí hay algo “eterno” en el cine, tanto a nivel de la producción diegética (la intencionalidad ético-política) como a nivel del efecto diegético (fundamentado en un pensamiento simbólico). Nuestro estudio simbólico nos ha llevado a distinguir tres tipos de identificaciones del espectador, como cierre del acto cinematográfico que empezó en la intencionalidad de la mirada del emisor.

El cine clásico, el poder; la identificación del espectador con la mirada institucional:

Como ya mencionamos cuando tratamos la imagen cinematográfica como “ilusión óptica”, ésta consigue alcanzar ese estatuto de “ilusión” al hecho de ser una síntesis entre “efecto diegético” e “ilusión de realidad”; que no son lo mismo, pero que se unen en un proceso estético de construcción histórica. El efecto diegético es parangonable a la identificación primaria, la que hace el espectador con la cámara, con la mirada de la institución, también con la forma narrativa, alter ego de la psique del director, el fondo, el significante. Por otro lado, la ilusión de realidad es correlativa a la identificación secundaria, la del espectador con el protagonista, que ideológicamente también corresponden al personaje de la institución, también con el contenido, producto del guión, de la trama, del significado. De este modo, si la ilusión cinematográfica es la síntesis entre ilusión de realidad y efecto diegético, el signo audiovisual, por mantenernos en la metáfora lingüística, es la síntesis entre significado y significante, entre trama y fondo. Y en ambos casos será una proyección ideológica, del emisor al receptor.

Por ello, también consideramos que la marca más identificativa de la mirada institucional, la mirada que conformará el imaginario clásico, es el gesto del poder, del control alucinatorio y absoluto sobre la psique del espectador.

"Indiscutiblemente, la identificación con la mirada que relata es esencial para poder del relato clásico, ante la pantalla, en la novela. Sin embargo, sostengo que la experiencia específica que definen la institución cinematográfica comportan, según la tesis defendida por Jean-Louis Baudry y Christian Metz, una " identificación primaria" con la mirada que ve, con la mirada que " está ahí", con la mirada de la cámara " antes" de la formación del sentido narrativo de una mirada pro-fílmica cualquiera (...) Mi

propio estudio de la genealogía del cine clásico me parece que las corrobora. He analizado sucesivamente las adquisiciones localizables del modo de representación espacio-temporal de la Institución: la recreación en la pantalla de la caja perspectiva del Quattrocento, el dominio de los movimientos de la cámara y de todo un conjunto de estrategias cuyo significado se resume en el campo-contracampo: la ausencia /presencia del espectador sujeto en el centro mismo del proceso diegético. Puesto que todas estas estrategias convergen hacia un único efecto: embarcar al espectador en un "viaje inmóvil" que es la esencia de la experiencia institucional. A través de esta identificación constante con el punto de vista de la cámara, la experiencia de la película clásica nos interpela únicamente en tanto que individuos incorpóreos" (Metz, el significante imaginario, p. 119; Jean-Louis Baudry, "Cinema; effets ideologiques produits par l'appareil de base, Cinethique, núm. 7-8.)⁹⁹⁹

El cine moderno, la libertad; la identificación del espectador con la mirada del "autor" y distanciamiento de la mirada institucional:

A nuestro parecer, la imagen cinematográfica moderna tendrá un efecto ilusorio distinto, se proyectará con la intención de configurar en la mente del receptor un universo de libertad, sin una causalidad definida, sin una direccionalidad en los actos de los protagonistas; por lo tanto, y como consecuencia de la libertad, en ocasiones será un universo de angustia, de indecisión, carente de ninguna ley. Pero igualmente "real", posible, reconocible, emocionante. Este imaginario de libertad continuará, en parte, en la posmodernidad, donde la experiencia de la angustia por la libertad del protagonista único será sustituida por la experiencia de diversidad de la libertad por un sujeto global, perteneciente a una generación donde el foco de la mirada se diluye en el flujo múltiple de las imágenes y de los imaginarios.

Respecto al cine moderno, Burch nos plantea una singular cuestión. Es un lugar común atribuir "el efecto de la libertad" del cine moderno como un producto, entre otros, del "efecto de distanciamiento" definido por Brecht. Es el caso típico de las deconstrucciones del lenguaje institucional que hace el cine de Godard, entre otros cineastas. Se trata de mostrar al espectador "las tripas", " los engranajes" del efecto diegético del cine clásico, pero no por ello, negarle "la ilusión cinematográfica"; sólo transformársela. Este "distanciamiento" no es admitido, siquiera, por el cine comercial de género actual (heredero natural del cine clásico), pero si es subsumido por el sistema y el capital a través de la televisión, que realiza actos de distanciamiento constantemente, y que son aceptados por el gran público en un consenso aceptado, con la proyección ideológica de la trivialidad de fondo. Así, como nos hace ver Burch a través del modelo audiovisual estadounidense, pero análogo al europeo en menor medida, se produce un efecto curioso: el cine comercial estadounidense se caracteriza por un efecto fuertemente diegético, mientras que su televisión se

⁹⁹⁹ Burch, N.; El tragaluz del infinito, op. Cit., p. 250

caracteriza por todo lo contrario; sin embargo, en ambos canales discurre la misma carga ideológica. Por lo tanto, Burch considera cuestionable las virtudes "de distanciamiento", y hace que nos cuestionamos el donde se sitúa realmente la crítica ideológica ejercida por la modernidad, si a nivel de la identificación primaria (en la forma) o a nivel de la identificación secundaria (en el contenido).¹⁰⁰⁰

El cine documental, la justicia; la identificación del espectador con la realidad y conflicto moral entre el “ser” y el “deber ser”:

Por su parte, la imagen de no ficción, no exenta de las influencias históricas y mutaciones culturales de su propia evolución, mantendrá un conflicto entre, el eje de la identificación primaria, es decir, aquél que conecta la imagen como forma de pensamiento entre emisor y receptor, y el eje de la identificación secundaria, es decir, aquél que, en este caso, ha de mantener una "fidelidad" respecto a lo que registra, respetando "la trama original" de los acontecimientos, sin tergiversarlos con influencias ideológicas. Este conflicto, es por lo tanto, el de la supuesta *objetividad* de un medio y la *difícilmente eludible subjetividad* de un fin, el del emisor que se pone detrás de la cámara. Esta contradicción, quizá análoga, a la que se presenta entre "el ser" y "el deber ser" (por lo tanto, otra vez, como en el caso del cine de género y autor, se trata de una cuestión ética) se resuelve mediante la noción subjetiva de justicia de cada espectador, de cada sujeto emisor, o por la cultura que habla a través de ellos. Por lo tanto, esa es nuestra hipótesis, el cine de no-ficción se caracteriza por su compromiso con la realidad, por la justicia que reclaman sus imágenes.

* * *

Resumiendo, estos tres principios intencionales – “justicia”, “poder” y “libertad”– influyen en nosotros, se interponen entre el “yo” y “las cosas”, a modo de “imágenes” que pre-configuran las imágenes que veremos en los filmes. El emisor quiere hacer del espectador un complice de su elección intencional; la obra llevará la huella de la intención con la que fueron creadas – la intención sobre sus anhelos, interrogantes y preferencias – que será transferida al espectador .

En definitiva, puede que haya muchas intencionalidades, pero la naturaleza holística de la filosofía se esfuerza en dejarlas en tres; no olvidemos que, como dijo Copérnico, *la naturaleza ama la sencillez*.

1000 Burch, N.(1999); op. cit. p. 263-267

4) ¿Qué tiene que ver la justicia con el cine documental?

“Donde hay amistad, no hace falta la justicia”;

Aristóteles.

Hemos cartografiado la psique en tres “bloques” básicos, tres universos simbólicos, tres imaginarios. Decimos “bloque”, pero podríamos decir “conjunto” o más bien “todo”, en el sentido que le dan Bergson y Deleuze, un “todo” como un conjunto que además está atravesado por un sentido. Pero, a falta de un concepto mejor, dejémoslo de momento en “bloque”, porque a pesar de parecernos permeable, también nos parece compacto.

La identificación simbólica del “poder” y de la “libertad” con los imaginarios masculinos y andróginos resulta bastante obvia, incluso diríamos que reconocida por el “relato oficial” (el cine industrial es el cine del poder; el cine de independiente, artístico o “de autor”, el de la libertad del artista); así como sus respectivas vinculaciones a lo consciente y lo supraconsciente (o sobreconsciente), así como a los hemisferios cerebrales analítico y ¿neocortex/ cerebelo?, y a los productos audiovisuales comerciales-industriales y a los de arte o “autor”.

La imagen simbólica que genera más controversia es la de “justicia” – y más en tanto pretendemos vincularla a la “mirada documental”–. Eso sucede porque, debido a la pluralidad social, concepciones acerca de lo que es la justicia hay muchas. Sin embargo, ¿existe una definición común de “justicia”? ¿existe algún elemento por el cuál categorizar cualquier acto “justo”?

Por otra parte, ¿qué es lo que hace el cine documental? Intuitivamente podemos decir que una película documental nos acerca a la realidad del otro, nos saca de nosotros, aboca el “yo” al mundo; el hemisferio analítico al somático; mas bien podría decirse que ante una película documental se esfuma el “yo” y aparece el “nosotros”. No se trata de un mundo ficticio o abstracto, sino real. La premisa de todo documental es su realidad, muestra lo que hay, si la imagen no es real no es un documental. Hace que nos interese por vidas y problemas ajenos a los nuestros, pero que al final acaban por parecernos cercanos y semejantes. El cine documental ayuda a que nos reconozcamos en el otro; y también le hace justicia. El cine documental no se ocupa de la justicia formal, antes bien, hace justicia con lo material para cambiar nuestra visión formal y, quién sabe, lograr cierto grado de trascendencia; pero no la trascendencia ficticia de lo verdadero, sino contagiarnos de la trascendencia inherente a la realidad. La intencionalidad de la mirada documental no sólo está abocada a la justicia social, también hablamos de “justicia” en el sentido de “dar cuenta de...”, de “representar tal y como es”, “que le imagen le haga justicia”, “que se ajuste a la realidad”.

Hay muchas variantes de la justicia, pero todas remiten a lo mismo: lo femenino de la consciencia, en términos simbólicos, el hemisferio derecho, en términos neurocientíficos.

No queremos dar a entender la idea de que la imagen documental está elaborada en exclusividad por el imaginario femenino; sólo afirmamos tal cosa en relación a la naturaleza de su fundamento ontológico, epistemológico, ético y estético; en función de la intencionalidad que se encuentra detrás de la cámara, en la propia mirada documental. Sin embargo, la elaboración completa de la imagen comparte recursos sígnicos y simbólicos, informativos y alegóricos. Y no sólo la elaboración técnica, también el contenido traspasa las fronteras del imaginario femenino, cuando se recurre a la memoria, a la historia, o a la vanguardia y la ilusión. Sin embargo, detrás de esas representaciones no podemos dejar de ver la huella de lo emotivo, de la comprensión, del amor hacia el otro y de las ganas y voluntad de hacer justicia en el sentido más primigenio y “esencial” del término.

Muchas teorías sobre la justicia, pero un fundamento común:

Toda teoría va siempre precedida de un esbozo, de una imagen intuitiva que facilita la labor del pensamiento. No es nuestro objetivo plantear una teoría de la justicia, pero se nos ocurre que una opción sencilla es plantear la cuestión desde el simbolismo, pues son imágenes capaces de concentrar, sintetizar, en una fácil lectura, un montón de elementos de tal forma que su comprensión resulte espontánea. Además, los símbolos introducen la posibilidad de mantener nuestra reflexión en un término equidistante entre el intelecto y lo inconsciente.

La justicia ha sido presentada, simbólica o filosóficamente, junto con la templanza, la fuerza y la prudencia, como una de las cuatro virtudes cardinales. Los elementos que la caracterizan como símbolo arquetípico están esbozados en la octava carta del tarot, que lleva su nombre.

“Justicia. El octavo arcano mayor del Tarot abre el segundo septenario, que concierne al alma, así situada entre el espíritu (láminas 1 a 7) y el cuerpo (láminas 15 a 21) (WIRT, 158).(...) La espada y la balanza son los atributos tradicionales de la Justicia:(...) La espada, recta y despiadada, como el fiel de la balanza, servirá para castigar a los pecadores. Recordaremos a este respecto que la espada y la balanza son también «los símbolos de las dos maneras en que, según Aristóteles, se puede considerar la justicia. La espada representa su potencia distributiva (Justitia suum cuique tribuit); la balanza, su misión equilibradora (social) (RIJT, 126). La Justicia, o Themis, o la Balanza, representa la vida eterna (E. Levi); el equilibrio de las fuerzas desencadenadas, las corrientes antagónicas, el resultado de los actos, el debe y el haber (Th. Tereschenko); la ley, la disciplina, la adaptación a las necesidades de la economía (O. Wirth). Corresponde en astrología a

la naturaleza de la VIII casa horoscópica (A.V.). La Justicia, cuya cifra simbólica es precisamente ocho, es nuestra conciencia en el sentido más elevado.” ¹⁰⁰¹

Por lo tanto, esta carta representa la justicia como un ideal que sintetiza el poder masculino distributivo (la espada) y el equilibrio social femenino (la balanza). Como símbolo mezcla lo horizontal con lo vertical, la igualdad y el equilibrio con la ley y el deber. En definitiva, no es un símbolo femenino (aunque no debemos olvidar que siempre es representado por una mujer) ni masculino, sino dual.

Esta síntesis dual lo que hace es remitirnos a tres sentidos de justicia, un sentido para cada imaginario:

1. Justicia según el imaginario “femenino”/ hemisferio derecho: la moral humana en su sentido terrenal, la realidad, lo verdadero, las necesidades materiales, la justicia opuesta al orden instaurado, a lo establecido (opuesta a “el bien”; y, por lo tanto, definida como “mal” desde la óptica de “el bien”).
2. Justicia según el imaginario “masculino” / hemisferio izquierdo: la moral humana en su sentido ideal; el bien, la verdad; la justicia en un sentido formal, como convención, sublimada en poder, la institución, la jerarquía, el mando, el rey.
3. Justicia según el imaginario “andrógino” / síntesis superiores: la moral humana según un principio superior de justicia, más allá del bien y del mal. El equilibrio entre contrarios; no la “realidad”; ni lo “verdadero”, ni la “verdad”, lo verosímil (en tanto que consciente de que es una síntesis creativa), la trascendencia, el hijo, el heredero, lo filial.

Lo que nos está diciendo el pensamiento simbólico nos recuerda, por ejemplo, a la “Teoría de la Justicia”¹⁰⁰² de John Rawls: una reformulación de la razón trascendental kantiana inspirada por Hume, que supone un terceridad a las propuestas utilitaristas “masculinas” dominantes y a las socialistas “femeninas”. Vemos en esa “superación”, la presencia de ciertos planteamientos propios de un *imaginario femenino*, como el de la “posición original” y el “velo de la ignorancia”, según los cuales, sólo tendríamos auténtica vivencia de la justicia si no supieramos el destino social en el que nos va a tocar nacer; o su concepción de la “justicia como equidad”, según el cual sólo existe justicia si hay igualdad de libertades y oportunidades, y el principio de diferencia. En síntesis, se trata de una propuesta para contrarrestar y superar el pragmatismo propio del *imaginario*

1001 Chevalier, J. (Coord.); op. Cit., pp. 617-618.

1002 Rawls, J.; Teoría de la Justicia (1971); Publicado por The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass, 2006 https://etikhe.files.wordpress.com/2013/08/john_rawls_-_teoria_de_la_justicia.pdf

masculino. Sin embargo, hay otra aportación teórica que nos parece más interesante, y que nos ayudará a entender porqué nuestra intuición no deja de decirnos que “justicia”, “imaginario femenino” y “mirada/cine documental” van unidos. Nos referimos a la teoría de la justicia de Dussel, en especial a la distinción que hace entre “éticas formales” (y por lo tanto, en lenguaje simbólico, masculinas) y “éticas materiales” (y por lo tanto, en lenguaje simbólico, femeninas).

Tanto en la teoría de Rawls, como en la teoría de Dussel, subyace una misma naturaleza sobre el fundamento de la Justicia. Pero entonces, ¿podríamos hallar una “esencia” de “lo justo”? ¿Una característica intrínseca en todo acto de justicia? En parte ya hemos empezado a trazar el camino, al situar la emotividad (es decir, lo femenino y no lo racional) como fundamento de toda moral.

“Si el pensamiento y el entendimiento fueran por sí solos capaces de fijar los límites de lo justo y lo injusto, el carácter de virtuoso y vicioso debería residir en alguna relación de los objetos o debería ser un hecho que se descubriera por nuestro entendimiento. Esta consecuencia es evidente. Como las operaciones del entendimiento humano se dividen en dos géneros, la comparación de ideas y los razonamientos acerca de hechos, si la virtud fuese descubierta por el entendimiento debía ser objeto de una de estas operaciones, puesto que en existe una tercera operación del entendimiento que pueda descubrirlo. Existe la opinión, propagada muy hábilmente por ciertos filósofos, de que la moralidad es susceptible de demostración, y aunque nadie ha sido capaz de avanzar un solo paso en estas demostraciones, sin embargo se considera que esta ciencia puede ser llevada a una igual certeza que la geometría o el álgebra.”¹⁰⁰³

La justicia no puede ser objeto de la razón, porque no tenemos una impresión de ella y no podemos establecer una relación causa-efecto. Lo única idea que podemos tener acerca de lo justo proviene de los sentimientos y las emociones. Es una cuestión de hecho interior, no exterior, es una analogía. Es nuestra capacidad de empatizar y simpatizar con “el otro”, con “lo diferente” lo que nos permite dotar al mundo de una cualidad moral. No sólo conocer al otro, sino reconocerlo como semejante. El fundamento lo tenemos claro, y no es poca cosa, sin embargo, ese primer sentimiento moral que Hume describe no define, según él, la totalidad de lo que es la Justicia.

Para Hume, el sentimiento ético nace del “corazón”, pero las leyes deben ser impuestas por la razón. Dicho de otro modo, la idea de justicia no sería natural, sino artificial, convencional; mas no arbitraria, sino en base a los derechos que se han autoimpuesto los miembros de una colectividad. Y necesaria, pues la existencia de leyes vendría a equilibrar el egoísmo y la falta de

1003 Hume, D.; Tratado de la naturaleza humana (1740/ 2005); op. cit.

empatía de algunos miembros de la sociedad.

Por lo tanto, nuestro breve análisis de la justicia nos dice que: 1) se fundamenta en la moral (imaginario femenino) y 2) se ejecuta desde la ley (imaginario masculino).

Sin embargo, ¿qué son las leyes? y ¿quién las dicta? Muchas veces la naturaleza utilitarista y pragmática del imaginario masculino acaba colonizando la naturaleza global de la justicia e incluso anula su fundamento. En las sociedades occidentales existen diversas constituciones, así como la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Tanto en un caso como en otro, muchas veces sus proposiciones legales no van más allá del ámbito de la forma, del lenguaje, de la abstracción – ámbitos pertenecientes, cómo no, al imaginario masculino –, sin llegar a realizarse materialmente. De modo que occidente acaba teniendo una justicia abstracta: formalmente justa, pero realmente injusta.

Frente al fundamento “diferencial” e irracional de la postmodernidad, y frente los elementos lingüísticos de la ética, y en oposición a la ética del discurso de Apel y Habermas y de la “modernidad” filosófica, Dussel destaca la primacía de los elementos corporales. Según Apel y Habermas, la ética está inscrita en el lenguaje, demandamos una ética desde momento que nos constituimos como seres lingüísticos. Según Dussel este planteamiento es correcto, pero secundario. Porque se olvida de un elemento fundamental: antes de lenguaje, somos cuerpo. La intersubjetividad es corporal antes que lingüística. Somos un cuerpo y no "tenemos un cuerpo". Acentuará esta dimensión material de la vida implica un retorno al marxismo.

“La ética de la Liberación puede subsumir la crítica de los "grandes críticos" (Nietzsche, Freud, Horkheimer, Adorno, Foucault, Derrida, Lyotard, etc. y particularmente de Marx y Levinas) en cuanto ellos critican aspectos de lo que de “dominadora” tiene la razón moderna. Pero la ética de la Liberación puede igualmente, contra el irracionalismo de alguno de estos críticos (en especial de Nietzsche y los postmodernos), defender la " universalidad de la razón en cuanto tal". Este doble movimiento de subsunción y negación es posible (y no es posible para la ética del Discurso ni para los postmodernos) si nos situamos fuera, ante o trascendentalmente con respecto al sistema o mundo del bienválido (capitalismo, machismo, racismo, etc.), desde la alteridad de los dominados y/o desde la esterilidad de los excluidos (...), en posición crítica y de constructiva de la " validez hegemónica" del sistema (ahora como meramente dominador), y jugando al "bien" del sistema dominador / excluyente como ilegítimo. Así, aunque habíamos visto la importancia de la ética material (de un MacIntyre o Taylor) ahora puede ser puesta en cuestión desde los dominados.”¹⁰⁰⁴

1004 Dussel, E.;Arquitectónica de la ética de la liberación, para una ética de la vida del sujeto humano, en *Analecta Husserliana* 55 (3):125-160, ed. Anna-Teresa Tymieniecka, Springer-Science+business media, B.V., Guadalajara, México,1998.

Todo lenguaje es la concretización de un momento material. Antes de acercarse al problema del humano, hay que asegurarle sus necesidades básicas. Lo primero es la supervivencia, los elementos materiales, poner solución a las verdaderas necesidades; luego ya plantearemos las condiciones y problemas del diálogo, sobre lo que es o no es "justicia". Así, el punto de partida de una nueva ética no es la pragmática trascendental, sino la economía trascendental. Apel y Habermas y el resto de la modernidad filosófica, nos muestran elemento formal de la ética, que para ser considerada como tal tiene que ser universal. Sin embargo, este elemento formal no llega a relativizar las condiciones socio culturales, por ello tiene que ser mediatizado por el planteamiento material de la ética. Por decirlo de otra manera, se ha de reformular el imperativo categórico trascendental kantiano ("actúa de tal forma que tu máxima pueda convertirse en ley universal ") enclave económica.¹⁰⁰⁵

La cuestión es que sí sujeto, no hay dialogante; y por lo tanto o la vida humana es el principio material de la ética. La ética empieza plasmando se en una comunidad de vida, cubriendo sus necesidades materiales básicas, que, al ser socio culturales, varían según el tiempo y el contexto. Dussel plantea, frente a la abstracción del "bien", una ética de los bienes, de los bienes materiales, de las necesidades materiales que tenemos aquí y ahora en esta cultura; y a partir de ahí plantearse la racionalidad práctica. Si partimos del sujeto abstracto nuestro punto de partida será discurso, el lenguaje; mientras que si partimos del sujeto empírico, su cliente, nuestro punto de partida será ser humano. Primero y que concederle el sujeto empírico los condicionantes materiales que le permitan estar bien; sólo así podremos llegar a reconocer al otro, igual.

Consecuentemente, habría que distinguir entre "lo bueno", es decir, las preferencias culturales, las convenciones,...; y "lo justo", el bien mínimo universalizable. Esta formulación de "Justicia" sí expresa realmente, y no como lo formulan Habermas y la modernidad, lo universal que nos concierne a todos. Y por lo tanto, nuestro deber será fomentar las condiciones materiales para el diálogo y salvaguardar los contextos fácticos para que se realice. El problema de occidente es que la democracia sólo está constituida por elementos formales, pero no crea las condiciones materiales que permitan realizar esta democracia. Así, como decíamos, occidente tiene una ética abstracta: formalmente justa, pero realmente injusta. De esta manera, Dussel plantea que el capitalismo, al no asegurar las condiciones materiales, es un sistema injusto aunque formalmente correcto.

Después de analizar diversas teorías contemporáneas de la justicia, después de escuchar a Hume, a Kant, a Rawls, a Habermas, a Apel y a Dussel; y teniendo en cuenta la triple estructura

1005 Dussel, E.; "Ética Material, Formal y Crítica", VI encuentro de diálogo entre Ética del Discurso de K.-O. Apel y Ética de la Liberación, Aachen, Alemania (1996) en Estudios, Utopía y praxis latinoamericana, año 3, nº 4, (1998), pp. 7-32.

simbólica que en ellas subyace, podemos elaborar la siguiente tabla:

TEORÍAS DE LA JUSTICIA		
Según el imaginario femenino	Según el imaginario masculino	Según el imaginario andrógino
Primigenia, fundamento emocional	Secundaria, convencional / universal	Terciaria, alternativa intempestiva
Justicia material	Justicia formales / trascendentales	Justicia inmanente
Hume, Marx, Dussel, Lévinas,	Mill, Kant, Rawls, Habermas	Nietzsche, Deleuze, Foucault
La realidad / lo verdadero	Lo útil / La verdad	Lo verosímil
El Haber	El Deber	El Devenir
Cuya expresión audiovisual se da en...		
El cine documental	El cine industrial	El cine arte, cine de autor

Y determinar las siguientes conclusiones: que la justicia tiene una base emocional y material, esto es, femenina, y que sólo salvaguardando estas condiciones materiales podemos hablar de igualdad y equidad en términos formales o legales, esto es, “masculinos”.

* * *

El imaginario documental, una imagen que haga justicia:

- Jean-Luc Godard: "no una imagen justa, sino justo una imagen".
- Documental: dejarse contagiar por la realidad
- El papel del espectador en el documental político.
- Documentales feministas
- Cine documental informativo.
- El documental y la justicia
- Emotividad y pedagogía.
- El documental post-moderno.

Jean-Luc Godard: "no una imagen justa, sino justo una imagen":

*"Este libro asocia la imagen, componente central de la narración cinematográfica, con el atributo de justa. La frase cita (...) La conocida expresión de Jean-Luc Godard (...) " no una imagen justa, sino justo una imagen" (...) El juego de palabras y la paradoja, usuales en Godard, pueden entenderse, en este caso, como un llamado a pensar la imagen desde su relación ética (justa) con la realidad, a la cual no reemplaza ni "refleja", ya que sólo es una imagen. Este es el sentido de la cita que me parece apropiado para considerar el cine desde su propuesta ética (la justicia) y, simultáneamente, sus imágenes y narrativas, que buscan una forma estética (justa, en tanto que lograda). La justicia suele asociarse con la belleza como vía de expresión estética, aunque en la reunión de lo justo y lo bello asoma el riesgo de derivar la legitimación del arte por una moral. La cuestión es señalada por el crítico Serge Daney con respecto a "Noche y niebla", film (documental) de Alain Resnais sobre los campos nazis: "¿"Noche y niebla" (es) una película bella? No, (es) una película justa" dice, poniendo a resguardo un sentido de la belleza que parece enteramente prescindible cuando se trata del registro filmico de la Historia o, específicamente, de los horrores de la Historia."*¹⁰⁰⁶

Documental: dejarse contagiar por la realidad

El realismo como la esencia del cine documental:

*"La Batalla de Chile" se aleja de la retórica y se concentra en registrar unos hechos que van a pasar a la historia. No hace ningún esfuerzo proselitista, y quizás precisamente por eso, es conmovedora. (...) "la Batalla de Chile" despierta normalmente la expectación que se espera de una película de ficción, pero su carga dramática es la de los acontecimientos mismos, unos acontecimientos firmados por unos cineastas con plena consciencia, y a la vez en estado de alerta sobre lo que estaba sucediendo, y que utilizaron sus conocimientos de la dinámica política de los acontecimientos para saber dónde filmar y dónde poner la cámara y el micrófono."*¹⁰⁰⁷

Los cambios en el proceso y desarrollo de la producción hacen cambiar la intención inicial del filme. Al final el filme acaba siendo un producto colectivo (sin autor):

"La característica más importante de La hora de los hornos es que es una obra abierta. Pero aunque "obra abierta" el arte en normalmente quiere decir plurisignificación y multiplicidad calculada de varias lecturas posibles, La hora de los hornos es marcadamente inequívoca e incluso panfletaria. Las contradicciones que aparecen en el filme provienen más de las vicisitudes de la historia que de las

1006 Amado, A.; La imagen justa, cine argentino y política (1980-2007), ed. Colihue, Buenos Aires, Argentina, pp. 10-11.

1007 Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. pp. 269.

intenciones de sus autores. Lo abierto de la película radica en otros aspectos. El primero es el proceso de producción. Solanas y Getino, que provienen de una izquierda tradicional argentina europeizada, se propusieron hacer un breve documental con ambiciones sociales sobre la clase obrera del país. Sin embargo, durante la producción evolucionaron hacia la posición de la izquierda peronista. El proceso de producción, en otras palabras, marcó la misma trayectoria ideológica de un modo que ni los autores mismos podrían haber previsto (...) Después de darse cuenta de la naturaleza endeble de sus "certezas" iniciales, los cineastas abrieron su proyecto a la crítica y a las sugerencias de la clase obrera argentina. Bajo la presión de estas críticas, el filme sufrió una serie de cambios. En vez de plasmar unas opiniones preconcebidas en una puesta en escena concreta, la realización de la película indicaba indagaciones y búsquedas. El corto reformista se convirtió en un manifiesto revolucionario.”¹⁰⁰⁸

Y a la inversa... dejar que la realidad se contagie por el filme. ¿Cómo? Abriendo el texto al debate interpersonal:

“En segundo lugar, La hora de los hornos. es una obra abierta en su misma estructura del texto. En determinados momentos, el filme plantea preguntas —¿Por qué Perón cayó sin luchar?, ¿debería haber armado al pueblo?— y proponen al audiencia que las debata, interrumpiendo la proyección para dejar paso la discusión que se pueda generar. En otra parte, los autores piden la colaboración en la escritura del filme al solicitar material adicional. El "final" del filme seriedad alcanzar conclusión alguna e invita al público a responder y ampliar el texto: "Ahora saque usted sus conclusiones para continuar el filme. Usted tiene la palabra". El público argentino aceptó el desafío, al menos hasta que la dictadura acabó con el experimento.

Mientras, algunos teóricos del cine sugieren que el cine sólo permite una comunicación diferida; sin embargo, al abrirse al debate interpersonal, La hora de los hornos. pone a prueba los límites de esta afirmación. Como amalgama provocativa de cine, teatro y arenga política, une el espacio de representación al espacio el espectador, haciendo posible un diálogo "real" e inmediato un aunque desigual.”¹⁰⁰⁹

Cuando cambia la experiencia cinematográfica de hacer cine y de recibirlo, cambia también la noción, el concepto... ¿qué es el cine?

“La pasividad de la experiencia cinematográfica, esa cita entre el exhibicionista y el "voyeur", se transforma en un encuentro "teatral" entre seres humanos de carne y hueso. El espacio bidimensional de la pantalla dar paso al espacio tridimensional de la sala de exhibición y la política. La película industrial acción en vez de a la fantasía autocompasiva en. En vez de liberar ante la sensibilidad de un autor, se animan a los espectadores a que sean los autores de su propio relato colectivo. En vez de

1008 Ibid., p. 260.

1009 Ibid., p. 260.

poner a un héroe en la pantalla, el filme de invita a los miembros del público a ser los protagonistas reales de la historia. En vez de ser un lugar de regresión, el cine se convierte en un escenario político desde que se puede actuar."

(...)En vez de alejarse de la vida, el texto se hace permeable a la historia y la práctica, y solicita la colaboración de conspiradores, no de consumidores (...) A participar en una acción que ocurre en lo que los autores llaman "espacio liberado" y "territorio es colonizado". El comentario hablado y escrito un se dirige directamente al espectador impulsar una relación discursiva; "el tu-yo" del "discurso" en vez del "él-ella-eso" del voyeurismo del "cuento" (...) Todo obedece al mandato brechtiano de obligar al público a "tomar partido" (...) La hora de los hornos cita el comentario de Fanon de que " todos los espectadores son unos cobardes o unos traidores".¹⁰¹⁰

Técnicas formales del documental político del tercer cine:

Shoat & Stam están hablando de *La hora de los hornos*, pero son técnicas formales que podemos aplicar a todo cine documental político: Aumentar el poder disuasorio; la capacidad de visualizar ideas, de representar conceptos abstractos de una forma clara y accesible; convertir en imagen reconocible problemas reales y cuestiones abstractas de difícil envergadura; uso de la parodia y la salida, también forman parte del arsenal estratégico; la continuidad metódica, la transferencia metafórica; filmaciones con estilo de noticiario.

La película "La hora de los hornos" oscilaba constantemente entre la democracia y el autoritarismo, arengando al espectador hacia una toma de posición. Por otro lado, se da una gran importancia al uso de textos. El uso de la letra en detrimento de la imagen tiene como objetivo descolonizar la hegemonía de lo visual.

Alquimia cinematográfica: sacar oro de la nada

"En La hora de los hornos, el minimalismo -una estética bastante apropiada para las exigencias de producción cinematográfica del Tercer Mundo - refleja la necesidad práctica, así como la estrategia artística. Una y otra vez, cuando la alquimia del montaje transforma los metales de baja ley de los títulos, los encuadres en blanco y los sonidos percusivos, en el oro y la plata de la virtuosidad rítmica, una secuencias poco prometedoras se transforman en arte. Unas imágenes tridimensionales estáticas (fotos, pósters, anuncios, grabados) se dinamiza mediante la edición del movimiento de la cámara. La fotos y las imágenes en movimiento son objeto de unos barridos a tal velocidad que ni nos damos cuenta de que es lo estático y que está en movimiento."¹⁰¹¹

¿Realismo o radicalismo? (la hora de los hornos)

"(...) El aire radical del filme proviene no tanto de la política que le rodean como de la organización de un intertexto revolucionario, y la evocación visual y auditiva de la revolución global. Las

1010 Ibid. p. 260 y 261. (vs. "que yo esté donde aquello estuvo" de Freud; "que yo esté donde aquello tiene que estar", como ideal regulativo, jurídico)

1011 Ibid., p. 263.

alusiones, situadas estratégicamente, a Fanon, Che Guevara, Ho Chi Minh y Stokely Carmichael, crean una especie de effet de radicalité en vez del effet de réel de que habla Barthes en relación a los detalles estratégicos de la ficción realista clásica.”¹⁰¹²

* * *

El papel del espectador en el documental político:

“En el populismo, el carisma personal y el estilo plebeyo a menudo enmascaran un profundo desdén hacia las masas. Los modos de comportamiento igualitarios crean el simulado de igualdad entre la élite y el pueblo. La hora de los hornos, que es un filme a la vez participativo y manipulador, que está a favor de la igualdad de lo que también pide mano dura, comparte esta contradicción. Habla como si fuera expresión popular ("sus ideas son tan importantes como las nuestras"), pero también recurre al lenguaje hiperbólico y a una retórica machacona.

(...) Dejando de lado las contradicciones políticas, "La hora..." Sigue siendo un ídolo en una fase del cine revolucionario. Al aliarse con un movimiento político concreto, practica una política cinematográfica de tomar partido. Si la política del filme es a veces populista, sus estrategias filmicas no lo son: parte de la base de que el espectador ordinario está preparado para la experimentación lingüística, de que es capaz de comprender el significado exacto de una imagen o de un montaje sonoro. Respeta al público al proponerle un cine que es a la vez herramienta para despertar la conciencia, instrumento de análisis y catalizador para la acción. "La hora..." es, en este sentido, una antología de estrategias de transformación, un cursillo avanzado en la política del arte y en el arte de la política. Al evitar las trampas de una iconoclastia vacía y de una militancia "correcta" pero formalmente nostálgica, luchado por llevar a cabo una idea aparentemente paradójica y escandalosamente utópica: la de una vanguardia mayoritaria.”¹⁰¹³

El espectador politizado en “La hora de los hornos”.

"La hora de los hornos también acaba con la pasividad del espectador; al pedirle un considerable esfuerzo intelectual. En su conjunto, los títulos escritos del comentario hablado forman un ensayo más o menos continuo que recuerda al poderío retórico de los autores que cita Fanon, Césaire, Sartre-. El texto de este ensayo, que es ampliamente discursivo ya la del contiene imágenes vívidas, es "el cerebro" del filme, pues organiza las imágenes y les da coherencia; las imágenes adoptan significado en relación al texto en vez de al revés. La intercalación, a ritmo entrecortado, de encuadres negros y de títulos incendiarios generar un ciné-écriture dinámico; la película se escribe así misma. Los títulos de explotan al estilo de Vertov, como fuego de artificio (...) O, en lo que constituye un tosco desafío a "la primacía de lo visual", la pantalla se queda en blanco mientras se

1012 Ibid., p. 267.

1013 Ibid., p. 267.

*oye una voz acousmatic incorpore a que nos habla desde la oscuridad.*¹⁰¹⁴

*El comentario de la voz en off desempeña un papel capital en la tarea desmitificadora del filme (...) Al espectador se enseña a no confiar en las imágenes, a rascar el velo de las apariencias, a disipar la niebla ideológica mediante un acto de descodificación revolucionaria.*¹⁰¹⁵

Espectador masa: populismo

*“Para Rocha, el populismo ofrece sólo el simulacro de la participación; incita al pueblo para hablar, pero le reprime cuando su voz se hace demasiado estridente. Invita al pueblo a palacio, y después lo matas y se muestra demasiado combativo (...) Un arte populista hablar pueblo en un lenguaje simple y transparente, por miedo de no "comunicar". Practica la teoría del arte de la píldora edulcorada: es dulce para ser útil. Para transmitir su mensaje, la película ofrece al público la dosis habitual de gratificaciones cinematográficas —intriga, y suspense, romance, espectáculo. Lo trata como si sólo necesitará un arte embellecedor, simplista y redundante (...) Habla de "el pueblo", pero no hace nada para contribuir a que madure políticamente.”*¹⁰¹⁶

La batalla de Chile (1973-1976):

*"Otro documental combativo de la misma época, "La batalla de Chile", de Patricio Guzmán y el Equipo Tercer Año (...) La película se filmó durante el periodo del gobierno de Allende en Chile, pero se tuvo que terminar después en el exilio, y los autores del mismo, cuyo compromiso político les empujó a la militancia combativa, corrieron un grave peligro (...) Guzmán y sus colaboradores eran parte de la izquierda marxista no sectaria, la rama intelectual del movimiento de masas que en 1970 había generado un manifiesto a favor de un "cine revolucionario", que debían hacer de "la conjunción del artista y del pueblo, unidos con un único objetivo: la liberación.”*¹⁰¹⁷

La posición que se le hace adoptar al espectador en La Batalla de Chile:

*“(…) La gente de la calle que aparecen en filme, y no los autores que hay detrás, es muy elocuente, cada uno de ellos es un ejemplo vivo que desmiente el concepto de "masa silenciosa". Son gente con una visión política clara y su pasión, en última instancia, es mejorar la calidad de la vida a nivel colectivo (la película...) Favorece las secuencias de una sola toma, en una especie de bazinismo politizado que respeta no sólo la integridad espacio-temporal de los materiales, sino también la integridad de la gente que habla, incluidos los que discrepan con los cineastas.”*¹⁰¹⁸

* * *

1014 Ibid., p. 261.

1015 Ibid., p. 262.

1016 Ibid., pp. 273-274.

1017 Ibid., p. 268.

1018 Ibid., p. 269.

Documentales feministas:

La visión etnográfica desde el punto de vista de la mujer: documentales feministas (inversión de la visión del harén, algo de por sí patriarcal y machista. El Harén, símbolo sexual patriarcal por antonomasia):

“Aunque el discurso eurocéntrico ha definido el harén simplemente como un espacio dominado por el hombre (...) Hay descripciones que destacan el harén un como un lugar privilegiado para la interacción femenina e incluso la fantasía sáfica (...) Uno un espacio protegido ajeno a los oídos y a los ojos de los hombres para el intercambio de ideas e información (esta tradición se mantiene viva en Oriente Medio, en las frecuentes reuniones de mujeres, en las que, como en los harenes, un se carnaliza el poder masculino mediante chistes, historias, canciones y bailes). (...) Las memorias escritas por mujeres que vivieron en un harén hablan de una vida familiar compleja y un fuerte sentimiento de grupo que atravesaba las divisiones de clase (...) Aunque su naturaleza fuera básicamente patriarcal, el harén era claramente un lugar de contradicciones. (...) Los espacios exclusivamente femeninos se han representado de maneras muy diferentes en el cine feminista alternativo. Documentales como Sueños permitidos (Ahlam Mumkina, Egipto, 1983), de Atteyat El-Abnoudi, y Hidden Faces, de Claire Hunt y Kim Longinotto (Gran Bretaña, 1990), examinan la acción femenina en la sociedad egipcia. (...) The Veiled Revolution (1982), de Elizabeth Fernea. (...En...) el largometraje de la cineasta marroquí Farida ben Lyazi Una puerta al cielo (Bab Ilsma Ma elftouh, 1989).

(...Su protagonista, Nadia...) Se despierta espiritualmente, va abandonando la idea de occidente como el lugar de su liberación, y vea la sociedad árabe/musulmana como un espacio en el que es posible realizarse (...) La estética de la película favorece los ritmos de contemplación y espiritualidad, con movimientos lentos de la cámara de acarician los contornos curvilíneos de la arquitectura árabe de los patios, fuentes y los relajantes espacios interiores (...) Ofrece una alternativa a la representación de la mujer musulmana que hacen tanto del imaginario occidental como el fundamentalismo islámico. Mientras los documentales contemporáneos muestran reuniones exclusivas de mujeres como espacio de resistencia al patriarcado sexual y al fundamentalismo religioso, " Una puerta al cielo" usa los espacios exclusivamente femeninos para señalar un proyecto de liberación basado en desterrar la historia de las mujeres dentro del islam, una historia que incluye la espiritualidad, las profecías, la poesía y la creatividad intelectual femenina, junto con la revuelta, el poder material y el liderazgo social y político.”¹⁰¹⁹

* * *

1019 Ibid., pp. 178-179.

Cine documental informativo:

El cine informativo (actualidades, reportajes, noticiarios y documentales) registra los hechos informando (o espectacularizando) y uniformando los sentidos de pertenencia y subordinación que distintos gobiernos y regímenes políticos pretenden instituir para las masas. "El tipo de relación política que expresó el registro o representación de la "masividad" fue diferente en distintos momentos y amerita entonces su estudio desde la perspectiva socio-histórica". El cine informativo es un subgénero del cine documental.

La relación "poder-masa":

*"La legitimación de régimen de diversa naturaleza social y política depende en gran medida de la creación de consenso o de la ilusión de su existencia. La presencia de las masas en los rituales, festividades y en el acto político en general cumple un papel fundamental para configurar y legitimar la pertenencia a una determinada comunidad de creencias, sean éstas nacionales, religiosas, étnicas, de clase, de género, políticas, partidarias, etc. Mientras en el ritual religioso se fuerzan una y otra vez la santidad de ciertos valores y principios, en el ritual político se recrean simbólicamente las fuentes de legitimidad de un régimen político. Dice Mona Ozouf (1988) " si el legislador hace la ley para la gente, los festivales y rituales políticos hacen a la gente para la ley". La estructura y naturaleza de poder de distintos regímenes se expresa en las manifestaciones simbólicas externas del ritual político".*¹⁰²⁰

* * *

Una imagen de Justicia:

Vertov y el cine documental como una imagen necesaria de Justicia:

Vertov diferencia su trabajo de otras dos maneras de entender el cine, la artística y el cine-drama para las masas. El objetivo de su cine es hallar una representación que haga justicia a lo que la vida es; o dicho de otro modo, el objetivo de su cine es adecuar la representación con la cosa, mostrarla como es. Mientras el cine-drama pretende más bien el dominio de la cosa, de la vida, del relato, de la historia, del espectador,...; Y el cine artístico, la liberación de la cosa: olvidarse de lo que la cosa es y llevarla más allá. El objetivo de su cine, antes de alienar al pueblo u ofrecerle "pan y circo", es culturizarlo, despertarlo y acercarlo a la realidad consciente. Para lograrlo es preciso que en este cine la vida se muestre ella misma tal cual es.

"Es mejor que ser un " realizador artístico" (...) Un hemos sido los primeros en hacer filmes con

¹⁰²⁰Ozouf, M.; Festival and the french revolution, Londres, Cambridge, Harvard University Press.; en Irene Marrone, "La excepción y la regla. El cine informativo entre el acto político y la protesta social", en Mestman, M. y Varela, M. (2013); op. cit. p. 115.

nuestras manos desnudas, unos films quizá torpes, palurdos, poco brillantes, unos fieles quizá un poco defectuosos, pero en todo caso unos filmes necesarios, indispensables, unos filmes dirigidos hacia la vida y exigidos por la vida.

(...) El campo visual es la vida;

La materia de construcción para el montaje es la vida;

Los decorados es la vida;

Los artistas es la vida.

(...) Una de las principales acusaciones que se nos inflige es que no somos accesibles a las masas (...pero...) No hemos hecho nada que sea más inaccesible a las masas que cualquier cine-drama.

(...) los kinoks se han fijado como objetivo la organización de la vida real (...) Esperamos confiadamente que llegue nuestro turno de apoderarnos de la producción y alcanzar la victoria.”¹⁰²¹

“Lo que para nosotros significa que los noticiarios están hechos de trozos de vida organizados en un tema y no al contrario. Eso significa igualmente que el Kino-Pravda no obliga a la vida que se desarrolle de acuerdo con edición del escritor, sino que observa y registra la vida tal como es y sólo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones. Así pues, en definitiva, eso es nuestra cualidad y no nuestro defecto.”¹⁰²²

Objetivo del cine documental: hace justicia con la realidad; acercarnos al otro; movilizar a la acción; en definitiva, la toma de conciencia sobre lo exterior (mientras que el cine artístico es una toma de conciencia individual sobre lo interior):

“Y el fin último podrá darse por alcanzados y se consigue revelar la razón oculta de un gesto, si se consigue extraer de una persona banal y captada lanzar su belleza interior o su caricatura, se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas. (...) Y esto con tal fuerza, que a partir de ahora la gente que antes pasaba nuestro lado con indiferencia, se ofrece a nosotros a pesar suyo y más allá de las apariencias. Este documento social tiene que hacernos abrir bien los ojos (...) Y haceros cómplices de una solución revolucionaria.”¹⁰²³

¿Qué es el cine documental? Imagen documental = imagen real + diversas intencionalidades. Dificultad de definir el documental. Cine documental vs. audiovisuales de no ficción; sólo el documental que pretenda hacer justicia es arte:

“El uso del material natural ha sido entendido como la distinción vital. Donde la cámara ha robado sobre el terreno mismo (se trate de episodios para un noticiario o de temas para revistas o de "intereses" discursivos, o de "intereses" traumatizados, o de filmes educativos o verdaderamente científicos,...), el cine era documental por ese solo hecho. Esta mezcla de especies se hace desde

1021 Vertov, "La importancia del cine sin actores" (1923), en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 42-44.

1022 Vertov; El Kino-Pravda, (1924), en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 48.

1023 Vigo, J. "El punto de vista documental "À propos de Nice" (1929); en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 138.

luego inmanejable para la apreciación crítica (...) Representan diferentes calidades de observación, diferentes intenciones en la observación y, desde luego, fuerzas y ambiciones muy distintas en la tapa de la organización del material.”¹⁰²⁴

Para que el documental sea considerado un arte, tiene que ser creativo. Grierson propone utilizar la expresión "documental" para un tipo específico de cine, diferenciado del noticiario y de otros productos audiovisuales de no ficción. Según Grierson, estos últimos tienen una habilidad puramente periodística, describen novedades en forma novelada, no respeta ni se compromete con la realidad de su material y está guiado casi exclusivamente por intereses económicos; hecho que le coarta de libertad para permanecer fiel a su esencia. No dramatizan, son instructivos,

“Describen y exponen, pero en cualquier sentido estético sólo rara vez son reveladores. Allí está su límite formal, y es improbable que puedan hacer alguna contribución considerable al arte mayor del documental. ¿cómo podrían hacerlo? Su forma silenciosa está recortada para su adaptación al comentario verbal, los planos quedan arreglados arbitrariamente para apuntar a sus chistes por sus conclusiones.”¹⁰²⁵

El documental es una necesidad pública, cumple una función social:

“(John Grierson:) Un filme documental generalmente se hace sin preocuparse por las entradas de taquilla, lo que obliga a recurrir al respaldo del gobierno o de una firma comercial, pues su Valor y éxito no se miden por lo que paga el público por verlo, sino por una norma mucho más imponderable: ver en qué forma llena una necesidad pública.”¹⁰²⁶

Cine documental = imagen real + intencionalidad de justicia + tratamiento creativo / = Conciencia de la realidad (“recuerdo de sí” vs. “olvido – estético – de sí”), responsabilidad e inspiración basada en la empatía.

¿Cómo dotar al documental de una esencia, como decir cuál es el espíritu del documental si se muestra de formas tan variadas, incluyendo géneros en sí mismo? Tal y como hemos considerado en esta investigación, las ideas no constituyen la esencia del pensamiento. Las ideas son imágenes mentales, pero pensar es otra cosa, más bien es la estructura subyacente que consciente o inconscientemente vehicula esas imágenes. Por lo tanto, cada manera de pensar como cada manera de filmar es expresada por una estructura. La intencionalidad documental está guiada por una estructura intencional de justicia, o su pensar vehicula una idea de justicia. El documental encuentra en la justicia la intencionalidad ética arquetípica que le es propia.

1024 John Grierson; "Postulados del cine documental" (1932-1934); en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 139-140.

1025 John Grierson; "Postulados del cine documental" (1932-1934); en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 139-141.

1026 Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 171.

“Cuando Flaherty nos dice que es algo diabólicamente noble pelear por el sustento en un desierto, usted puede observar, con alguna justicia, que le preocupa más el problema de la gente que pelea por su sustento en medio de la abundancia. Cuando llama su atención al hecho de que la lanza de Nanook parece grave cuando apunta hacia arriba y rígida cuando combate hacia abajo, usted puede observar, con alguna justicia, que ninguna lanza, por mucha bravura con que sea recibida por el individuo, habrá de dominar al amor seno crecida de las finanzas internacionales. (...) En este caso, usted sentirá que quiere tener su drama expresado en términos que supongan alguna síntesis de la realidad y que revelan la índole esencialmente cooperativa o masiva de la sociedad: dejar al individuo y encontrar los honores en el torbellino de las fuerzas sociales creativas. En otras palabras, es probable que usted abandone la forma narrativa y que procure, como los modernos exponentes de la poesía, de la pintura de la prosa, un materia y un método más satisfactorio para la mente y el espíritu de la época.”¹⁰²⁷

El documental, inspiración basada en la empatía

“Este sentido de responsabilidad social hace de nuestro documental realista un arte preocupado y difícil, y particularmente en una época como la nuestra. (...) El documental realista, con sus calles y ciudades y suburbios pobres, y mercados y comercios y fábricas, han asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observadas. Eso requiere no sólo gusto, sino también inspiración, lo que supone decir, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía.”¹⁰²⁸

Documental = mirada viril, masculina. Hacer justicia con la realidad:

“Incluso en el caso de admitir que no podremos conseguir que el realizador sentimental aborde los problemas materialistas de nuestro tiempo, podemos confiar en que reconocer a su existencia. Tenemos todo el derecho a pensar que el método del documental, el más difícil de todos los tipos de film, no debieran desconocer las cuestiones sociales más vitales del tiempo que vivimos, no debiera pasar en silencio los factores económicos que rigen el sistema actual de producción y, por consiguiente, condicionan las actitudes estéticas culturales y sociales de la sociedad (...) Creo que la tarea primordial del documentalista consiste en encontrar los medios que le permitan aprovechar el dominio que posee de su arte de persuasión de la multitud para enfrentar al hombre con sus propios problemas, trabajos y condiciones. La tarea de presentar media humanidad a la otra (...) Por encima de todo, el documental debe reflejar

¹⁰²⁷John Grierson; "Postulados del cine documental" (1932-1934); en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 139-144.

¹⁰²⁸John Grierson; "Postulados del cine documental" (1932-1934); en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 139-147.

los problemas y las realidades del presente.”¹⁰²⁹

* * *

Emotividad y pedagogía:

Principio de empatía o simpatía (emotivismo moral de Hume y Rousseau):

El documental promover la mutua comprensión entre los pueblos, pues ofrece la posibilidad de exponer los problemas que agobian a nuestros semejantes. Gracias al documental podemos ver al otro como otro yo y no como un objeto o un dato. El cine documental ofrece a las personas la posibilidad de

*“darse cuenta tanto de la unidad como de la variedad de la naturaleza humana y a comprender que el "extranjero", sea cual sea su apariencia externa, no es tan sólo un "extranjero", sino un individuo que alimenta sus mismas exigencias y sus mismos deseos, un individuo, en última instancia, digno de simpatía y de consideración”*¹⁰³⁰

El cine documental como relato pedagógico; la educación como actividad femenina:

*“Podemos decir que el análisis crítico en nuestra propia experiencia nos lleva a un conjunto de ideas que apuntan hacia una definición del género documental, que consiste en concebirlo como medio auxiliar de los procesos especiales de enseñanza.”*¹⁰³¹

* * *

El documental postmoderno:

Debemos insistir que esta es una definición “pura” de la imagen documental, de su “esencia”. Aquí no estamos poniendo en tela de juicio la autoría de las producciones documentales, o defendiendo la objetividad del cine de no ficción, aunque es innegable que es en lo que tienen de objetivo sus imágenes donde el documental cobra su fuerza. El cine documental, como el resto de cines, no ha dejado de reinventarse, siendo cada vez más frecuentes y manifiestos, sobre todo a raíz de la postmodernidad, los cruces entre cine de autor y cine documental. En los documentales postmodernos, como es el caso de Marker, Farocki, Kossakovsky, Wiseman o Pedro Costa, la intervención creativa de la realidad es más patente.

1029 Paul Rotha, “Los problemas y las realidades del presente” en *Documentary film*, Londres, 1936, Hasting House, Nueva York, 1952; tomado de Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 149-150.

1030 Flaherty, “La función del “documental” (1937)”, en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 151.

1031 Pantín, Espinosa, Fraga; “Para una definición del documental didáctico (1971)”, en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 182.

Auge actual del cine documental (pervivencia del imaginario materno), justo hoy, en el reinado de la imagen digital (y de la imagen signo).

“Parece como si lo analógico/ fotográfico fuera un efecto del pasado: un simple paréntesis en la historia de la cultura visual. La cuestión no deja de resultar paradójicamente que la función documentada de la imagen, su deseo de capturar el mundo, no sólo no ha perecido sino que ampliado su capacidad de uso. Con el cambio de siglo, lo que definitivamente ha perecido ha sido el culto o al valor de la huella como depósito de la verdad de la imagen. En nuestro presente no existen imágenes únicas y originales. Todas las imágenes circular y todas son susceptibles de ser alteradas.(...) El auge que ha experimentado en los últimos años el documental contemporáneo es una prueba patente el deseo de experimentado la imagen para encontrar su lugar frente a ese proceso de hibridación de la imagen. En un momento en que lo real de la representación no cesa de ocupar el espacio de la representación de los real para recuperar su sentido, el cine parece necesita recuperar sus lazos con el documento.

El digital ha alimentado ese deseo de captura de los vestigios de lo transitorio, el afán de registrar el mundo para poder volver a hacerlo visible. El gesto no ha servido para resucitar una categoría como el cine documental, entendido en el sentido todo uso del término, sino para cuestionar la tenue frontera que separa lo ficticio de lo real. Lo auténticamente nuevo nos urge del camino que conduce hacia lo virtual, sino del proceso de integración de la imagen. Las filmaciones en cámara digital conservan, e incluso incrementan, su apariencia de documento, a pesar de que han sido capturadas por una tecnología que ha anulado el valor que poseían como índice. La hibridación entre reproducción (señal) y representación (signo) es lo que marca el signo del tiempo y lo que hace compleja la naturaleza de las imágenes. En un momento en el que existen múltiples formas de circulación de imágenes de todo tipo, la hibridación del medio se ha convertido en el punto de partida de una posible y dirección de las imágenes de lo real, mientras la redacción de la imagen con el factor tiempo no cesa de fortalecerse.” ¹⁰³²

1032 Àngel Quintana. La hibridación de lo real: la huella digital, en Torregrosa Puig, M. (Coord); Imaginar la realidad, (2010); op. cit. p. 21.

B) El cine imaginado (“It's dreams that stuff are made of”):

- 1) El cine: relato alquímico, relato onírico (un diálogo entre Epstein y Artaud).
- 2) La generación de imágenes (ying + yang + vacío).
- 3) La 1ª imagen: el rostro del otro.
- 4) Sobre la esencia de la imagen cinematográfica (mito taoísta).

1) El cine: relato alquímico, relato onírico (un diálogo entre Epstein y Artaud):

“Estamos a la búsqueda de un film con situaciones puramente visuales y en que el drama surgiera de un contraste hecho para los ojos, extraído, si puede decirse, en la sustancia misma de la mirada, y que no proviniera de circunloquio psicológico es de esencia discursiva y que son simplemente textos traducidos visualmente (... Se trata...) De transportar la acción a un plano donde toda traducción fuera inútil y donde esta acción actuase casi intuitivamente sobre el cerebro.”¹⁰³³

Nos parece que en ocasiones la teoría cinematográfica de Artaud peca de esteticista, pero nos llama la atención su cercanía con el proceso alquímico. Artaud (1896-1956), poeta, actor, dramaturgo, surrealista, escritor, teórico del teatro, ensayista-filósofo, dibujante, genio, loco, marginal,... Uno de los “grandes malditos” del S. XX. Escribió siete guiones para ser llevados a la gran pantalla, entre los que destaca "La concha y el Reverendo". Su relación con el cine es contradictoria: por una parte, el cine le suscita mucho entusiasmo al ver en este nuevo medio un canal poderoso para reproducir las imágenes psíquicas del pensamiento; pero por otra, en la práctica el cine casi siempre será para él un cúmulo de decepciones profesionales (también el cine sonoro, "inepta experiencia, cine hablado"), y un detestable medio de subsistencia.

“Admirador de Buñuel y de los Hermanos Marx, vió en el cine la superación de las enquistadas formas estéticas occidentales, pues éste era capaz de reflejar más fielmente la evolución del pensamiento y la combinación de las imágenes psíquicas, y lo hacía de una forma misteriosa como no podía encontrarse en las otras artes. El cine era la forma de poner al espíritu frente al espacio culto y reprimido por la sociedad.”¹⁰³⁴

Trabajó como actor, entre otras, en "Napoleón" (1927) de A. Gance, "La pasión de Juana de Arco" (1928) de C.Th. Dreyer, "La mujer de una noche" (1930) de Marcel L'Herbier, "La ópera de cuatro centavos" (1931) de George Wilhelm Pabst, "Les croix des bois" (1932) de Raymond Bernard o en "Lucrecia Borgia" (1934), también de A. Gance.

Un diálogo entre Artaud y Epstein, otro filósofo del audiovisual, nos ayudará a entender las conexiones entre el cine y lo irracional.

¹⁰³³ Artaud, A.; El cine, ed. Alianza, Madrid, 2002, p. 93.

¹⁰³⁴ Rodríguez, J.L.; Antonin Artaud, ed. Barcanova, Barcelona 1981, p. 35.

El cine como proceso alquímico:

Hemos sustituido, del texto original, la palabra “teatro” por la de “cine”, pues creemos que, de haberle ido bien en el cine, no es difícil suponer que Artaud hubiera dicho lo mismo.¹⁰³⁵

"Hay entre el principio del ("cine") y el de la alquimia una misteriosa identidad de esencia. Pues el ("cine"), como la alquimia, considerado en su origen y subterráneamente, se apoya en ciertos fundamentos que son comunes a todas las artes, y que en el dominio espiritual imaginario aspiran a una eficacia análoga en la del proceso que en el dominio físico permite obtener realmente oro. (...)

Allí donde la alquimia, por sus símbolos, es el doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano de la materia real, el ("cine") debe ser considerado también como un doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada (...) Sino de otra realidad peligrosa y arquetípica (...) Esta realidad no es humana, sino inhumana (...) Todos los verdaderos alquimistas saben que el símbolo alquímico es un espejismo, Como el "cine" es un espejismo. Y esa perpetua alusión a los materiales y al principio del ("cine") que se encuentran en casi todos los libros alquímico se debe ser entendida como la expresión de una identidad (que fue en los alquimistas extremadamente consciente) entre el plano en que evoluciona los personajes, los objetos, las imágenes, y en general toda la realidad virtual del ("cine"), y el plano puramente ficticio e ilusorio en que evolucionan los símbolos de la alquimia.

Tales símbolos, que indican lo que podríamos llamar estados filosóficos de la materia, orientan ya el espíritu hacia esa purificación ardiente, esa unificación (...) Repensar y reconstituir los sólidos siguiendo esa línea espiritual de equilibrio donde al fin se convierten otra vez en oro. (...) Si en efecto nos planteamos el problema de los orígenes y la razón de ser (o la necesidad primordial) del ("cine"), encontraremos metafísicamente la materialización o mejor la exteriorización de una especie de drama esencial, y en él, de una manera a la vez múltiple y única, los principios esenciales de todo drama, orientados ya y divididos, (...) Lo suficiente como para contener de manera esencial y activa, es decir plena de resonancias, infinitas perspectivas de conflicto. (...) Ahora bien, estos conflictos que el cosmos en ebullición nos ofrece de un modo filosóficamente distorsionado de impuro, la alquimia nos lo propone como intelectualidad rigurosa, pues nos permite alcanzar una vez más lo sublime, pero con drama(...) Diríase que para alcanzar el oro material, el espíritu ha debido probar primero que era merecedor del otro oro. (...)

¹⁰³⁵ "El cine es un excitante notable. Actúa directamente sobre la materia gris del cerebro. Cuando el sabor del arte se haya amalgamado en proporción suficiente con el ingrediente psíquico que detenta, dejará atrás largamente el teatro, que se verá relegado al armario de los recuerdos. Porque el teatro es ya una traición". Artaud, A.; El cine, ed. Alianza, Madrid, 2002.p, 9; respuesta a una encuesta (1927).

*La operación ("cinematográfica") de fabricar oro, por la inmensidad de los conflictos que provoca, por el número prodigioso de fuerzas que opone y anima recurriendo a una especie de redestilación esencial (... Puede...) resolver, e incluso aniquilar, todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y la forma, de lo concreto y lo abstracto, y fundir todas las apariencias en una expresión única que debió ser el equivalente del oro espiritualizado.*¹⁰³⁶

*"El pensamiento claro no nos basta, nos da un mundo usado hasta el agotamiento. Lo que es claro es lo que nos es inmediatamente accesible, pero inmediatamente accesible es la simple apariencia de la vida. Comenzamos a darnos cuenta de que esta vida demasiado conocida y que ha perdido todo su símbolos más toda la vida. Y la época que vivimos es bella para los brujos y para los santos, más bella que nunca. Toda una sustancia insensible toma cuerpo, tratar de alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe (...) Un cierto terreno profundo tiende a aflorar a la superficie. El cine, mejor que ningún otro arte, es capaz de traducir la representaciones de ese terreno, puesto que el orden estúpido y la claridad consuetudinaria son sus enemigos. (...) Bastará con mirar profundamente en él. Abandonarse a esta especie de examen plástico, objetivo, atento al puro "yo" interno, lo que hasta el momento era el dominio exclusivo de los "iluminados"."*¹⁰³⁷

La alquimia, el cine y las leyes del universo:

*"La Kábala, la alquimia, que resume en una insondable tradición, postulaban y pretendían demostrar más o menos la unidad sustancial y la unidad funcional del universo. El microcosmos y el macrocosmos debían poseer la misma naturaleza de fondo y obedecer, uno y el otro, a una misma ley. De una forma general, el desarrollo actual de las ciencias está en camino de confirmar esta prodigiosa intuición. El cinematógrafo aporta, también él, una verificación experimental de esto. Señala que la sustancia de todo lo real sensible, más allá de que no se consigue concebir lo que es, se comportan todas partes y siempre como si, en efecto, fuera siempre en todas partes idéntica a sí misma."*¹⁰³⁸

Puro ejercicio alquímico, la transmutación de la realidad en espíritu; las imágenes del alma transformadas en imágenes del cine:

"La piel humana de las cosas, la dermis de la realidad, he aquí con qué juega de cine en primera instancia. Exalta la materia y nos hace aparecer en su espiritualidad profunda, en sus relaciones con el espíritu de donde ha surgido. Las imágenes nacen, se deducen las unas de las otras, en tanto que

1036 Artaud, A. "El teatro de la crueldad" en *El teatro y su doble* (2001); op. cit. pp. 55-60 .

1037 Artaud, A.; *El cine*. (2002)p. 17 ("Brujería y cine")

1038 Epstein, J., *La inteligencia de una máquina; una filosofía del cine* (1946), ed. Cactus, Buenos Aires, 2015, pp. 96-97.

*imágenes imponen una síntesis objetiva más penetrante que cualquier abstracción, crean mundos que no piden nada a nadie ni a nada. Pero destacó puro de apariencias, de esta especie de transubstanciación de elementos, nace un lenguaje inorgánico que conmueve por ósmosis al espíritu y sin ninguna especie de trasposición en las palabras. Y por el hecho de que juega con la materia misma, el cine crea situaciones que provienen de un simple choque de objetos, de formas, de repulsiones, de atracciones. No se separa de la vida, pero reencuentra la disposición primitiva de las cosas.”*¹⁰³⁹

Las imágenes del alma son imágenes psico-empíricas-afectivas; son olfativas, sonoras, visuales, táctiles, gustativas. Pero también contienen un argumento, son formas audiovisuales innatas. (Jung + Deleuze; rescatadas por la materia – Marx)

*“Por profundamente que se pueda penetrar en el espíritu, se encuentra en el origen de toda emoción, incluso intelectual, una sensación afectiva de orden nervioso que comporta el reconocimiento en un grado elemental quizá, pero en todo caso sensible, de algo sustancial, de una cierta vibración que recuerda siempre estados, sea conocidos, sea imaginados, estados revestidos de una de las múltiples formas de la naturaleza real o soñada. El sentido del cine puro estaría, pues, en la restitución de un cierto número de formas de este orden, en un movimiento y siguiendo un ritmo que constituya el aporte específico de este arte.”*¹⁰⁴⁰

El cine, analogías entre el mecanismo del pensamiento, y el mecanismo de los sueños:

*“He creído al escribir el guión de "La concha y el Reverendo" que el cine poseía un elemento propio, verdaderamente mágico, verdaderamente cinematográfico, y que nadie hasta entonces había pensado en decantar. Este elemento distinto de toda especie de representación ligada a las imágenes participa de la vibración misma y del surgir inconsciente, profundo, del pensamiento. Se desprende subterráneamente de las imágenes y va surgiendo, no de su sentido lógico y articulado, sino de su unión, de su vibración y de su choque. He pensado que se podía escribir un guión que no tuviera en cuenta al conocimiento y la ligazón lógica de los hechos, sino que, yendo mucho más allá, buscara en el oscuro origen y en el divagar del sentimiento y del pensamiento las razones profundas, los impulsos activos y velados de nuestros actos tenidos por lúcidos, manteniendo sus evoluciones en el terreno del surgir, de las apariciones. Es decir, hasta qué punto este guión puede asemejarse y emparentarse a la mecánica de un sueño sin ser él mismo un sueño, por ejemplo. Es decir, hasta qué punto reconstruye el mecanismo puro del pensamiento.”*¹⁰⁴¹

1039 Artaud, A. (2002); op. cit. p. 94 (“La concha y el Reverendo”, prefacio al guión del film. Cine y realidad)

1040 Ibid. p. 93

1041 Ibid. p. 13.

Los arquetipos se despiertan en la praxis, en el acto que transforma la materia; el cine también es una praxis (cine = despertar arquetipos):

“Esta especie de potencia virtual de las imágenes buscar en el fondo del espíritu posibilidades no utilizadas hasta ese momento. El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar.

Hay maneras mucho mejores que un juego de sobreimpresiones para adivinar los secretos que se agitan en el fondo de una conciencia. El cine simple, tomado tal cual es, en lo abstracto, devela un poco de esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a ciertas revelaciones. (...) He aquí por qué me parece que el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones ni representaciones”¹⁰⁴²

La generación de imágenes a través de los sueños; el cinematógrafo, máquina de soñar:

“Hoy en día, la mayoría de los psicólogos y de los psiquiatras, sean los partidarios o los adversarios de Freud, reconocen al mundo imaginario por excelencia, al sueño, una verdad psicológica superior a la del pensamiento extravertido y racionalizado, objetivado y supuestamente realista. (...) Ahora bien, los procedimientos que emplea el discurso del sueño y que le permiten su sinceridad profunda, encuentran sus análogos en el estilo cinematográfico.

Así, en primer lugar, una suerte de sinécdoque muy frecuente, en donde la parte representa el conjunto, donde un detalle, en sí mismo ínfimo y banal, resulta agrandado, repetido, vuelto el centro y el motivo conductor de toda una escena soñada o vista en la pantalla. (...) Además y en consecuencia, en el lenguaje del sueño como en el del cinematógrafo, esas imágenes-palabras sufren una transposición de sentido, una simbolización. (...) Lo que Freud llamado "el contenido latente de las imágenes" (...) Pero, en realidad, en entera realidad, esos signos son grimorios que resume todo un universo de impresiones vividas y por vivir; que ninguna expresión verbal alcanzará a traducir fielmente en su integridad.

Por último, la acción del sueño como la del filme se mueven, cada una, en su propio tiempo, accidentado y recortado "ad libitum", donde las simultaneidades pueden ser estiradas en sucesiones, así como la sucesiones pueden ser comprimidas en coincidencias, y en el que la diferencia con el tiempo exterior puede llegar hasta producir efectos de inversión.

El agrandamiento y la alegorización de los detalles, el acrecentamiento y la transformación del valor significativo de esos símbolos, el particularismo de los tiempos, todas esas analogías entre el lenguaje del sueño y el del cinematógrafo deberían tender a hacer creer que el segundo es, como el primero, llevado por su constitución a expresar verdades de una alta fidelidad psicológica, de una profunda exactitud de circulación de la vida mental.”¹⁰⁴³

1042 Ibid. p. 16. (“Brujería y cine”)

1043 Epstein, J. (2015); op. cit. pp. 80-82.

2) La generación de imágenes (Yin + Yang + Vacío):

*“Me gusta el cine. Me gusta todo tipo de filmes.
Pero todos los tipos de filmes están todavía por crear.”¹⁰⁴⁴*

La generación de imágenes es la actividad propia de la naturaleza, pero también el fundamento de las ciencias y las artes. Desde hace más de un millón de años, el poder de comunicación de las imágenes, del cuerpo con el pensamiento, continúa su camino: del arte rupestre del paleolítico a las primeras civilizaciones de la baja mesopotamia, de los grabados sumerios a los jeroglíficos egipcios, del canon griego a las frescos románicos, de las runas célticas a los iconos eslavos, de la caligrafía oriental al totemismo mesoamericano, de la abstracción islámica a la figuración alquímica, de la formalización matemática a las primeras fotografías,... Entrelazando religión, ciencia, costumbres, política, filosofía, literatura, economía,... la historia de la producción de imágenes es la historia de la unidad de la consciencia que se escapa a cualquier periodización ejercida por el pensamiento. Pero también es la historia de la generación infinita de imágenes y de mundos de sentido. Es como si la vida y la consciencia compartiésemos una misma fuerza creadora. Tirando de esta hipótesis, imaginamos un relato en el que se crucen ambas experiencias.

“Uno de los temas tabú en gran parte del contexto cultural contemporáneo es el "espíritu". El interés en la religiosidad a través de textos del misticismo cristiano, el sufismo, es el budismo, el hinduismo, es la filosofía Zen... Estos textos hablan de la creación y a su vez generan una poética -una teoría-práctica de la creación que consiste esencialmente en entender la obra artística como un camino para el conocimiento.”¹⁰⁴⁵

Siguiendo el pensamiento translógico que está caracterizando a todo nuestro relato, en el que hemos ido del macrocosmos al microcosmos, de lo biológico a lo imaginario y de lo cultural a lo simbólico; donde nos hemos situado delante y detrás de la representación y de la mirada, donde hemos trazado puentes entre oriente y occidente, entre el mito y el logos... Al hilo de todos estos relatos, nos preguntamos si, por ejemplo, se podría establecer una analogía entre el cine como surtidor de imágenes y el relato taoísta mitológico sobre la génesis del universo. Mezclarlos, pensar que son uno, la misma cosa: la cosmogonía china y la genealogía cinematográfica, la generación del

1044 Artaud, A.; El cine, ed. Alianza, Madrid, 2002, p.9 (respuesta a una encuesta)

1045 Begoña González Cuesta “No ver para ver: el “fuera de campo” como forma de pensamiento audiovisual”, en Torregrosa Puig, M. (Coord); Imaginar la realidad, ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios (2010); op, cit. p. 143.

yin-yang y la generación de películas; la creación de la vida y las cosas del universo, y la creación de imágenes, lugares, personas, miradas,... El acto de la consciencia de capturar la realidad, darle de nuevo forma y producir imágenes, con el acto impersonal de la naturaleza de crear la vida, de producir formas, colores, emociones, sentimientos,... Así se nos aparece el cine si lo reducimos a su última expresión, como un proyector del infinito.

“El sentido genera el Uno.

El Uno genera el Dos.

El Dos genera el Tres.

Y el Tres genera todas las cosas.

Todas las cosas dan la espalda a lo oscuro

y se dirigen hacia la luz.

La energía fluyente les da la armonía.”¹⁰⁴⁶

Percibimos la proximidad entre la generación de la vida en la naturaleza, en el pensamiento y en las imágenes del cine. La consciencia empieza a generar imágenes vivas desde lo más simple, en un mandala, por ejemplo; con símbolos de lo más básico, un círculo, un cuadrado, un triángulo, cruces, espirales,... Con tan pocos elementos relata la cosmogonía china la creación del mundo; como una imagen que va autogenerando, desde su interior, nuevas imágenes, nuevas formas de vida; una mutándose en otra, y ésta en otra, y en otra... Un derroche de vida (ver lámina 13).

“Así tenemos que en los Cambios está lo Esencial Supremo. Esto genera las dos formas básicas (el yin y el yang). Las dos formas básicas generan las cuatro modalidades. Las cuatro modalidades generan los ocho trigramas. Los ocho trigramas determinan la buena y la mala fortuna.”¹⁰⁴⁷

En la cosmogonía china el mundo se crea a partir de tres principios: el yin, el yang y el vacío. El Yin es el principio femenino, el Yang es el masculino, y el Vacío... ¿qué es el vacío? Curiosamente, el “I Ching” o “Libro de las Mutaciones” habla ya de la generación de realidades como un fluido, un flujo; como el flujo de imágenes que es la Historia del Cine y no deja de aumentar internet. Estos tres principios forman una especie de dialéctica, se necesitan mutuamente, sin embargo, a diferencia de la dialéctica occidental, en la oriental lo “primero” no es la “tesis”, sino

1046 Lao Tse; Tao te king (2004); op. cit. p. 91 (XLII).

1047 Alan Watts (1995); op. cit. p. 69.

la “síntesis”, es decir, primero se concibe la existencia de la unidad, pues sin ésta no puede haber contrarios; como se muestra en el esquema del pensador neoconfuciano Chou Tun-yi (1017-1073).

El vacío y lo simbólico están estrechamente unidos, y con ellos la facultad de dar luz a infinitas posibilidades. De algún modo ya hablamos de ello en nuestra investigación sobre la consciencia y la psicología de la percepción: el “Ciclo vacío-sentido”, según el cuál la facultad translógica del imaginario andrógino se “ponía en contacto” con lo inconsciente, de dónde “de la nada” era capaz de extraer un mundo de significado. Muchas de estas intuiciones tuvieron que ser anticipadas para confeccionar la tabla de *El Juego de la Consciencia*; aprovechamos para mostrar aquí el “making off” de aquellas ideas.

Las imágenes son el vocabulario de la realidad:

“Nuestros filmes serán "analogías cinematografiadas" utilizando la realidad directamente como uno de los dos elementos del analogía. Ejemplo: si queremos expresar el estado angustioso de uno de nuestros protagonistas, en lugar de describirlo en sus diferentes fases de dolor, obtendremos una expresión equivalente con el espectáculo de una montaña abrupta y cavernosa.

Los montes, los mares, los bosques, las ciudades, la multitud, los ejércitos, los equipos, los aeroplanos, sean frecuentemente nuestras palabras formidablemente expresivas: el universo será nuestro vocabulario.” ¹⁰⁴⁸

El cine no puede sustituir a la vida; el cine es un puzzle de imágenes muertas:

“Todas las fantasías relativas al empleo de la cámara (...) no se aplican más que a un mundo de vibraciones cerrado y que no tiene la facultad de enriquecerse o alimentarse por sí mismo, el mundo imbécil de las imágenes, tomado con cola por miríadas de retinas, no completará jamás la imagen que pudo haberse hecho de él.” ¹⁰⁴⁹

Filmar, como pensar, es sacar a la luz una imagen entre muchas:

“El cine-ojo es: yo monto un cuando el hijo mi tema (al elegir uno entre los millares de temas posibles), yo monto cuando observó para mi tema (efectuar la elección útil entre las mil observaciones sobre el tema), yo monto cuando establezco en orden de paso de la película filmada sobre el tema (decidirse, entre mil asociaciones posibles de imágenes, sobre la más racional, teniendo en cuenta tanto las propiedades de los

1048 Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti; "La Cinematografía Futurista" (1916); en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 22.

1049 Artaud, A.; El cine, ed. Alianza, Madrid, 2002, p. 32

documentos firmados como los imperativos del tema en cuestión).”¹⁰⁵⁰

Sobre el símbolo del “Yin-Yang”:

*“El simbolismo del Libro de las mutaciones muestra, por lo tanto, una visión del patrón dinámico de la naturaleza constituida por la interacción de la pareja primordial, yin y yang (...) El símbolo chino familiar de la pareja primordial es el círculo compuesto de lo que parecen dos peces estilizados, uno negro y el otro blanco, cada uno con un “ojo” del color opuesto. El diseño sugiere obviamente la rotación, y en este respecto es parecido a la svástica y al fylfot”*¹⁰⁵¹

El taoísmo como ciencia translógica:

“En muchos aspectos, el simbolismo yin-yang es más una filosofía, o incluso una ciencia primitiva, que una mitología. Aunque se llaman macho y hembra, nunca se personifican como dioses y diosas del mundo, ni existe la menor insinuación de su participación en una guerra cósmica de luz contra oscuridad o de bien contra mal. Parece que los chinos nunca se tomaron muy en serio la personificación de las fuerzas cósmicas, ni tenían una fuerte propensión a considerar que el universo fuera la creación y dominio de un gobernante celestial. Las imágenes yin-yang, en general, les inducían a considerar el universo como un cuerpo autoorganizador que se mueve y se regula espontáneamente, al igual que la circulación de la sangre o las patas de un ciempiés.”¹⁰⁵²

Tanto la ciencia como el arte generan realidades:

La articulación inteligible de la excelencia lograda por la imaginación lleva a dejar un interesante hallazgo. La actividad imaginativa y la generación de imágenes sintéticas coinciden en un mismo tipo de síntesis. Ambas combinan la dimensión sensible y la inteligible sin la necesidad de la presencia de los estímulos, del objeto. Como la imaginación se sirve de la memoria para rescatar datos del pasado y la representación se realizará en una singular síntesis, la persona logra trascender el presente y la contigüidad. La imaginación funciona así como la simulación utilizada con fines científicos o creativos. Al imaginarse experimenta "visualmente" en un mundo que suplanta al real, el interior; una conjunción y articulación original de los datos almacenados con el objetivo de idear hipótesis o de inventar mundos imposibles fantasías verosímiles. Este ejercicio experimental -tentativo- de la imaginación es

1050 Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 35; Vertov, Del cine-ojo al Radio-ojo (extracto del ABC de los Kinoks), 1918) Texto tomado de Vertov; Memorias de un cineasta bolchevique, ed. Labor, Barcelona, 1974)

1051 Alan Watts (1995); op. cit. p. 73 (ver lámina 9).

1052 Ibid. p. 77.

similar a la visualización continúa a la que el ingeniero somete los modelos con el objetivo de hacer visible lo inteligible.”¹⁰⁵³

* * *

Vacío, sentido y símbolo:

A raíz de nuestro análisis de la consciencia, hemos descubierto que su naturaleza es triádica: los tres imaginarios; tesis, antítesis, síntesis; inconsciente, consciente y supra-consciente,... Dándose una conexión entre ellos. La “comunicación” del “yo” con los procesos mentales inconscientes contribuye a crear estados de creatividad. Kris y Gombrich lo llama “regresión al servicio del ego”¹⁰⁵⁴. No sólo el psicoanálisis, también la mística, la Kábala y las religiones orientales, el taoísmo, el Yoga y todas aquellas teorías donde la filosofía esté entreverada con la praxis, conocen este secreto.

El “yo” al escuchar a su inconsciente, se transforma en “Super-yo”, pero no en el sentido “dictatorial” freudiano, sino más bien en el “Superhombre” nietzscheano, o en el “Self” de Jung. (...) En términos psicoanalíticos, se trata de un “diálogo” entre lo inconsciente (o subconsciente) y lo supra-consciente (o sobreconsciente): el primero está cargado de Sentido, el segundo accede a ese sentido cuando deja su mente en blanco, cuando logra hacer en ella el Vacío. Gracias a este ciclo, “Sentido-Vacío”, en la mente del sujeto acontecen imágenes que provocan estados superiores de consciencia, y en su conjunto un estado de plenitud. No hay pensamiento, es la consciencia pura elaborando imágenes, en ciclos expansivos de mayor envergadura. Es la unión del Vacío con el Sentido; al darse el vacío, el no-ego, el no-pensamiento, el Sentido aparece por sí solo (“No pinto yo, pinta un estado”). Más grande es el vacío, más profundo es el Sentido. Se produce el contacto del individuo con el tesoro más extraordinario de su consciencia.¹⁰⁵⁵

El símbolo, el arte, el misterio, el azar, la libertad (cine = máquina + alma; objetividad + subjetividad):

“Sabíamos que las virtudes más características y más señaladas del cine eran siempre, o casi siempre, efecto del azar, es decir, una especie de misterio del que no llegábamos a explicarnos la fatalidad. En esta fatalidad, había algo como una emoción orgánica en que se mezclaba el crepitar objetivo y seguro de la máquina, oponiéndose a la vez a la aparición extraña de imágenes imprecisas, imprevistas.”¹⁰⁵⁶

1053 Torregrosa Puig, M.; La imagen sintética ante el debate representación/ simulación; La imaginación: el ojo del alma; en Torregrosa (Coord); Imaginar la realidad (2010), p. 34.

1054 Kandel, E.R.; La era del inconsciente (2013); op. cit. p. 506.

1055 Del capítulo “una imagen (triádica) de la consciencia”.

1056 Artaud, A.; El cine, ed. Alianza, Madrid, 2002, p. 32.

Definición de cine: símbolos en movimiento; esencia del cine = símbolos en movimiento; símbolo = el hijo/andrógino; movimiento = posibilitado gracias al vacío.

a) El símbolo

“He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay en el cine toda una suerte de imprevisto, y de misterioso, que no se encuentra en las otras artes. Es cierto que toda imagen, la más seca, la más banal, llega traspuesta a la pantalla. El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman un sentido y una vida que les pertenecen absolutamente. Y esto, dejando aparte el valor de significación de las imágenes sí mismas, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen.”¹⁰⁵⁷

“A causa del hecho de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente despegarse del sentido ordinaria de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada. Hay, también, las deformaciones de la cámara, el uso imprevisto que hace de las cosas que se le presentan para que las registre.”¹⁰⁵⁸

b) El movimiento

“En el momento en que la imagen se va, un detalle en que no se había pensado se ilumina con un vigor singular y acude al encuentro de la expresión buscada. Hay también esta especie de embriaguez física que la rotación de las imágenes comunica directamente a cerebro. El espíritu se ve sacudido independientemente de toda representación.”¹⁰⁵⁹

Tanto el tiempo como el movimiento dependen del vacío:

“Más allá de la reivindicación del índice como fundamento antológico del cine, el pensamiento realista que, por caminos separados articulan André Bazin y Siegfried Kracauer, realza un elemento esencial que continúa siendo altamente útil para comprender la imagen de nuestro presente: el valor del tiempo. El cine captura fragmentos de tiempo y los pone movimiento. (...) Construye un trabajo constante de intervención en un mundo que no cesa de fluir y que, al convertirse en imagen, acaba materializando algo de lo que realmente fue. (...) El gran debate del realismo que continúa presente la imagen digital no reside en el modo en que el valor de índice de la imagen ha sufrido un proceso de hibridación, sino en cómo la imagen continuo profundamente anclada a los actos de captura, exploración y deconstrucción del tiempo.”¹⁰⁶⁰

1057 Ibid. p. 15-16.

1058 Ibid. p. 16.

1059 Ibid. p. 16.

1060 Àngel Quintana. La hibridación de lo real: la huella digital; en Torregrosa Puig, M. (2010); op. cit. p. 16.

El cine simbólico del imaginario andrógino@ (el orden de lo invisible + trabajar sobre el vacío):

a) El orden de lo invisible

“Y la cuestión que aquí se plantea es la de saber si este orden continuaría siendo válido en el caso de que el cine quisiera llevar la experiencia hasta el extremo y proponernos, no solamente ciertos ritmos de la vida corriente, tal como los reconocen la vista y el oído, sino los encuentros oscuros y lentificados de lo que se disimula bajo las cosas, o las imágenes aplastadas, pisoteadas, distendidas o expensas de lo que se agita en las profundidades”¹⁰⁶¹

b) Trabajar sobre el vacío

“El cine, que no necesita de un lenguaje, de ninguna convención para ponernos en contacto con los objetos, no reemplaza, sin embargo, a la vida, se trata de pedazos de objetos, de jirones de realidad, de puzzles inacabados de cosas que el cine une entre sí para siempre. Y esto, piénsese lo que se piense, es muy importante, porque es preciso darse cuenta de que el cine nos presenta un mundo incompleto pide una vez por todas, y es agradable el hecho de que este mundo quería sea fijado en su forma inacabada, porque si por un milagro los objetos así fotografiados, así estratificados en la pantalla, pudiera moverse, resulta difícil imaginar la imagen de la nada, el vacío en las apariencias que podrían llegar a crear.”¹⁰⁶²

Percibir el vacío; el arte oriental y la representación de lo invisible:

“Como seguimos mirando paisaje a nivel de la superficie, no vemos más que lo que emerge y aparece como un efecto del azar o como modelos sin ninguna relación; desde debajo de la superficie, todo está relacionado, conectado y coherente. Ver lo que es invisible es una capacidad esencial que debemos desarrollar en este final del siglo XX”. Se trata de un problema comunicativo, desde la perspectiva de un presente tecnologizado y una sociedad en la que lo visual incidente como nunca en su esencia: el reflejo de la superficie.”¹⁰⁶³

El fuera de Campo; el vacío que posibilita la aparición del símbolo nuevo, no codificado:

El "fuera de campo" significa una forma de compromiso y también de realismo en la creación de imágenes; formas marginales y subversivas, formas necesarias. El vacío genera una poética de lo invisible, para hacerlo visible; de la ausencia, para hacer la presencia.

“Son a veces los estratos más complejos de lo real los que quedan fuera de campo. (...) Hay que asomarse a ese espacio más allá, que no se pueden uno se quiere representar: el silencio, el vacío, la elipsis, lo invisible, la trascendencia, el fuera de campo. Fuera de campo que era lo sublime o lo

1061 Artaud, A.; El cine, ed. Alianza, Madrid, 2002, p.29 (“La vejez precoz del cine”).

1062 Ibid.

1063 Begoña González Cuesta (2010); op. cit.

*sinistro, aquello que por ello con por horrendo nos desborda. (...) El límite es vivido como un espacio de sutura hacia un más allá - muerte, trascendencia- para pensarlo, entenderlo, soportarlo"*¹⁰⁶⁴

El vacío, el fuera de campo, el límite, como tercer espacio (entre el sentido y el logos):

*"Para Trías, lo propio de la condición humana, lo que le definen su esencia, de su carácter fronterizo. El hombre es un ser del límite: un ser que no se puede circunscribir solamente al "cerco del aparecer", al mundo, A lo inmanente, pero que tampoco habita ni tiene acceso directo al "cerco hermético", a la trascendencia. Su lugar está precisamente en el "entre", en la frontera o límite entre esos dos mundos. Y eso es lo que le constituye. Este tercer espacio es el ámbito esencial del hombre y están bien lo que le distingue de otras criaturas: "Hay en el fronterizo una doble dimensión (que aparece como orientación e inclinación) de inmanencia y trascendencia. El fronterizo es, en puridad, la juntura y separación de eso que queda dentro (hogar) y de eso que desborda y trasciende (lo extraño, inhóspito, inquietante). El fronterizo es de hecho " el límite mismo" que defiende y circunscribe los dos mundos. No habita plenamente " este mundo", como por ejemplo el animal o la planta. No tienen por única referencia a lo intra mundano (bajo la modalidad de "habitat", nicho ecológico o entorno). Su casa se haya siempre referida a la intemperie. De ahí que no puede ser definido desde criterios puramente materialistas, sean éstos mecanicistas, dialécticos o "culturales". El fronterizo se diferencia también del ángel o del arcángel, es decir, de los seres que, a modo de figuras alegóricas o míticas, supuestamente habitan " el otro mundo". Su carácter centáurico radica en ser el límite, carne del límite, con un pie implantado dentro y otro fuera (...) Los límites del mundo somos nosotros, con un pie implantado dentro y otro fuera. Somos los límites mismos del mundo".*¹⁰⁶⁵

Eugenio Trías vincula al hombre con el vacío a través de la ética:

*"Apelando a ella, pone de manifiesto que el hombre es un ser del mundo y también un ser abierto más allá; no se agota en su inmanencia, sino que es apelado desde la trascendencia a ser él mismo en plenitud. Una voz conmina al hombre a cumplirse plenamente como hombre: voz que viene desde fuera del sujeto, pero que no limita su libertad. Le exige que ser enteramente sí mismo, pero la materialización o concreción de la orden queda vacía"*¹⁰⁶⁶

Como formales, es decir, sin contenido preceptivo, y por lo tanto, vacíos, han sido multitud de imperativos morales a lo largo de la historia de la Filosofía: los delficos ("conócete a ti mismo", "nada en demasía", "conoce tu medida, tú límite y no lo desbordes"), en Píndaro ("llega a ser el que ya eres"), estoicos ("vive en conformidad con la naturaleza y su razón"), kantianos ("obra en tal medida que tu acción pueda

1064 Ibid.

1065 Begoña González Cuesta (2010); op. cit.; Trías, E.; Los límites del mundo, ed. Destino, Barcelona, 2000, pp. 66-67

1066 Begoña González Cuesta (2010); op. cit. p. 145.

convertirse en máxima universal"), en Nietzsche ("Sé más que hombre, prepara la morada del super-hombre") o en Wittgenstein ("Sé feliz; configúrate según el orden de los acontecimientos del mundo"); por citar algunos ejemplos.

La esencia fronteriza de lo humano es también la que fundamenta la ética. El "Ser" quedará, según Trías, definido ontológicamente como "límite":

*"El límite es, en mi propuesta filosófica, aquello (=X) en relación a lo cual se determina y decide el "Ser": el ser concebido como " el ser mismo", o como el genuino " ser como ser", buscado por Aristóteles. Yo llamo a ese ser " ser del límite". En este punto radica lo innovador de mi propuesta. Pues no basta con abrirse a una reflexión precisa sobre límite en esta " filosofía del límite". Lo propio, lo específico, lo diferencial de ésta radica en concebir el límite en términos ontológicos (y, como se irá viendo, topológicos), pueden pensar en ser como " ser del límite". Esa condición del ser afecta y altera el "logos" que a tal ser corresponde: éste debe concebirse como "logos" o corazón de carácter limítrofe y fronterizo. Y esa naturaleza limítrofe del " logos" (queda la determinación onto-"lógica" a la inteligencia y a su posible expresión) exige indagar si existe algún recurso para salvar el hiato limítrofe que el ser exhibe, y que pone límites a la razón. Y es allí donde se descubre en el " símbolo" un posible acceso (indirectos y analógico) a lo que cede y desborda todo límite."*¹⁰⁶⁷

El Límite, el vacío, como propiciador del símbolo (consecuencia de nuestra naturaleza empírico-trascendente):

*"El límite que separa al hombre del misterio, de aquello que intuye pero a lo que no tiene acceso directo, ha sido pensado por la filosofía básicamente como algo negativo: límite como limitación, barrera, muro que no se puede traspasar. Trías, en cambio, considerar el aspecto positivo del límite, su carácter intersticial. El límite es umbral que abre desde sí hacia los dos espacios: el cerco del aparecer -mundo- y el cerco de misterio -trascendencia-. (...) Vinculado concepto de límite aparece otro concepto esencial: el símbolo. El símbolo es la forma en que se materializa sensiblemente la búsqueda de un sentido que toca, de alguna manera, la trascendencia."*¹⁰⁶⁸

El orden de la comunicación: vacío, señal, signo, símbolo; Argumento a favor de situar el símbolo (interior) como primer elemento de la comunicación:

"¿Qué es, en efecto, el pensamiento extravertido sino el resultado de la maduración, de la cristalización del pensamiento introvertido, en formas más abstractas, escogidas y agencias en vista de su adaptabilidad a las apariencias del exterior? El pensamiento extrovertido es un pensamiento de segundo grado, pensamiento de pensamientos, imaginación salida de imaginaciones, sueño alumbrado por sueños, y, en ese sentido, no menos subjetivo sino más, como se lo nota fácilmente en ciertos andamiajes

1067 Trías, E.; Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio, ed. Destino, Barcelona, 2001, p. 36; en Begoña González Cuesta (2010); op. cit.

1068 Begoña González Cuesta (2010); op. cit.

Lo propio del pensamiento audiovisual es pensar en símbolos. Epstein continúa el texto haciendo referencia a las dos formas de pensamiento simbólico que estamos proponiendo: la interior, previa al acto de señalar y causante del mismo; y la exterior, posterior al acto de señalar y de significar, elaboración compleja superior a ambas.

“(…) El espíritu humano sólo posee una facultad completamente limitada de extroversión, comprendida entre dos registros, estos más extendidos, de introversión: uno, donde la introversión aparecen como la forma original de todo pensamiento, como el espectáculo inmediato del yo, como una fuente de verdades primeras, extraídas de una subjetividad innegable y no negada; el otro, donde la introversión se presenta como el modo más elaborado del pensamiento, tras el modo intermediario de la extroversión cuyas abstracciones, aunque destinadas al uso externo, son aquí retomadas y casi únicamente tratadas según las reglas de la ideación razonable, ignorando las contradicciones que pueden resultar de allí tanto o con los datos sensibles exteriores, es decir objetivos, como con los datos del sentido interior; es decir de la primera introspección.”¹⁰⁷⁰

Vacío, límite y símbolo son análogos; y fundamentales en la imagen artística:

"En el símbolo artístico se produce la conjunción de idea y "aisthesis", o de la figura ideal que dar curso a las Ideas (de la razón) que en el límite se plantean, y las formas sensibles por donde el arte discurre. Las ideas de ejemplo tarde las formas sensibles, abiertas a la perfección sensible. Pero estas ideas "estéticas" son siempre Ideas, Ideas de la Razón (en sentido kantiano): ideas que se sitúan en el límite de lo cognoscible, allí donde se abre al pensamiento (filosófico) lo que debe ser pensado.

Estas Ideas-límite, situadas en el límite, lo son en relación a los grandes enigmas, aporías, de la razón fronteriza: el hombre y su libertad, el mundo y su determinación, el enigma del sentido último, o del "máximo valor", relativo al principio de hombre y mundo. En última instancia todas las cuestiones conducen a la pregunta relativa lo que somos (¿qué es el hombre?, Como supo comprender Kant).

Esas cuestiones laten de forma vibrante, bajo formas indirectas y analógicas (por simbólicas) en la obra verdaderamente artística; pero esas Ideas-problema (como las llamó Kant) se implantan siempre en figuras con formas radicalmente sensibles, siempre singularizadas, siempre abiertas a la "aisthesis". Y en esa apertura posibilitan, justo en esa intersección simbólica que se produce en el "límite", una cultura explosiva de goce, emoción de intelección que no sirve de criterio para detectar y determinar la aparición de la obra artística.”¹⁰⁷¹

1069 Epstein, J., La inteligencia de una máquina; una filosofía del cine (1946). Cactus: Buenos Aires, 2015, pp. 82-84.

1070 Ibid.

1071 Trías, E.; Ciudad sobre ciudad (2001), p. 213-214; en Begoña González Cuesta (2010); op. cit.

El vacío audiovisual y el ciclo interno de un arquetipo (plantemianeto, nudo, desenlace):

“Los intervalos (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento) son ellos, un los intervalos, los que arrastran el material hacia el desenlace cinético (...) En cada frase se distingue el ascenso, el punto culminante y la caída del movimiento.”¹⁰⁷²

El vacío, el no-ser y el no-actuar; maneras de alcanzar el sentido:

“Si seguimos el rastro de la espontaneidad hasta más allá del humano, llegamos para alcanzar el sentido (Tao). Como la vida está en el ser humano, el sentido está en el mundo, en forma de espontaneidad, naturalmente. Es distinto de todas las cosas, se sustrae a toda percepción sensorial, así que no pertenece al terreno de lo existente. Lao Tsé le atribuye repetidas veces el "No-ser", el "vacío". (...) Para el pensamiento chino, el Ser y el No-ser son extremos opuestos, contrarios, pero no contradictorios. (...) Así, el "No ser" no constituye una expresión puramente privativa; a menudo habría que traducirlo más bien por el "ser en sí", en oposición al "existir". Son interesantes a este respecto ciertas observaciones de la psicología lingüística que todavía pueden hacerse en el lenguaje chino de nuestro tiempo. La negación doble para expresar una fuerte afirmación también es admitida en Europa, pero el natural instinto lingüístico rechaza por lo general este tipo de construcciones. Donde nosotros decimos: "llegar a seguramente", el chino dice sin vacilar: "no puede no venir". La "ubicuidad" se expresa así: "ningún lugar donde no esté".¹⁰⁷³

Occidente y la teoría de la Gestalt / Oriente y el vacío como síntesis anticipada:

En la cultura oriental, el vacío en la consciencia es una suerte de “síntesis anticipada”. Es decir, lo que para occidente acontece como síntesis, superación de una dualidad, en la cultura oriental esa “síntesis” está anticipada por la consciencia en un estado de “vacío”.

Según la teoría "Gestalt" de la percepción, no somos conscientes de ninguna figura - sean una imagen, un sonido o una impresión táctil - sino la referimos a un entorno de fondo. Ningún sonido o formar es reconocible sino se contrasta con el silencio relativo o falta de forma. Lo contrario también es cierto. En los experimentos que intentan exponer la percepción a nada más que este fondo, experimentos de "privación perceptiva", el individuo se ve obligado a proporcionar la circulación de falta por medio de su fantasía. Lo que percibimos, por lo tanto o, nunca es una sola figura, sino una relación de "figura-fondo". La "unidad" esencial de la perfección, por ende, no es ni la cosa (figura) ni el espacio (fondo) en que aparece: es el campo correlación de ambas cosas. Por consiguiente, es simplemente imposible concebir un cuadrado, u otra área cerrada, sin nada en

1072Vertov; “Nosotros (variante del manifiesto)”, en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 39.

1073Richard Wilhelm en “Lao Tse; Tao te king” (2004); op. cit. p. 36-37. Recordemos el poema que transcribimos en la metodología, cuando hablabamos de la metafísica como el territorio de la filosofía: “Treinta rayos convergen en el buje:/ Es este vacío lo que permite al carro cumplir su función./ Los cazos están hechos de barro un hueco: / Gracias a esta nada, cumplen su función. / Puertas y ventanas se horadan para crear una alcoba, / Pero el valor de la alcoba estriba en su vacuidad. / Así, lo que es, sirve para ser poseído, / Y lo que no es, para cumplir una función.”(XI).

absoluto fuera de sus límites.

(...) Seguramente ahora queda claro que este contraste entre la imagen de la "figura-fondo", por un lado, y nuestras interpretaciones conceptuales exclusivas, por el otro, es el mismo tipo de contraste que existe entre la imagen mítica y el lenguaje basado en los hechos. Seguramente en nuestra ignorancia consciente del fondo está relacionada con el mecanismo psicológico de la represión. ¿No será ésta la razón por la que limitó ayer sueño también parecen ofrecer una especie de visión de compensación a visión del pensamiento consciente? Son indicaciones de los aspectos ignorados y reprimidos del campo perceptivo, aspectos a los cuales reaccionamos orgánicamente pero no conscientemente.”¹⁰⁷⁴

Oriente; dialéctica invertida, “lo primero” es la síntesis:

“En el desarrollo biológico, el dualismo o conflicto siempre se sobrepone a una unidad anterior. La existencia de un organismo capaz de sobrevivir implica la integración, y, por lo tanto, la unidad de siempre anterior al conflicto interno. El conflicto puede surgir como el resultado de una adaptación inadecuada, pudiendo ser mortal o superable. Pero el restablecimiento de la salud orgánica nunca implica la síntesis de principios fundamentalmente opuestos, dado que éstos no pueden coexistir en un organismo. Sólo parece que se así porque el estado real del organismo ha sido mal interpretado al utilizar un lenguaje dualista. El proceso histórico no implica la síntesis de opuestos lógicos existentes, aunque pueda parecer así dentro del lenguaje confuso de las teorías dialécticas inmaduras. (L.L. White, "The Next development in Man")”¹⁰⁷⁵

Taoísmo y alquimia; el individuo como autopertetudador del universo; la capacidad creadora como rastro de inmortalidad:

“Un aspecto más fantástico de la teoría yin-yang surge, sin embargo, en aquellos desarrollos del taoísmo que tenían que ver con la búsqueda de una inmortalidad física, es decir, por conseguir el mismo equilibrio de las fuerzas en el organismo individual que en el universo. Por lo tanto, se esperaba que el individuo se convirtiese en un sistema tan autopertetudador como el universo, un “hsien” o inmortal. (...) Como ocurrió con la alquimia occidental en su búsqueda de la piedra que convertiría metales básicos en oro, es siempre difícil juzgar hasta qué punto se deben tomar estas empresas al pie de la letra. No cabe duda de que, en algunos casos, el fin y los medios eran los descritos, representaciones figurativas de un proceso de transformación espiritual y psíquica. (...) El proceso “alquimista” es, en realidad, espiritual. (...) puede que la inmortalidad del “hsien”, con su cambio continuo de pieles, se refiera, no a una conquista personal de la muerte, sino a un cambio en el sentido de la identidad propia: del ego al universo. Esto ocurriría a través de una percepción clara y completa de la unidad implícita de los principios del yin y yang, porque esto

1074Alan Watts (1995); op. cit. pp. 36 y 39.

1075Ibíd.

incluiría la comprensión de la misma dualidad entre el self y el no-self, el mundo de dentro de la piel y el mundo de fuera (...) El “corazón vacío” (wu-hsin) es cuando el ser entero de uno parece como lo que la cabeza es para los ojos: un vacío transparente, llenado por todo lo que se ve. Lo mismo ocurre con todos los sentidos; el que percibe, los sentidos y todas las cosas percibidas se convierten en uno, y se trasciende la dualidad del conocedor y lo conocido, lo interior y lo exterior (...) las tradiciones de la India también contienen el mismo concepto, si bien expresado con una abundancia mucho mayor de imágenes mitológicas.¹⁰⁷⁶

EL JUEGO DE LO AUDIOVISUAL (esquema simbólico y terminológico con el que configurar una película cualquiera)			
Lo inconsciente óptico	Lo consciente óptico		Lo supra-consciente óptico
Vacío	Círculo	Cuadrado	Triángulo
Caos (“La Gran tríada” china)	Tierra (Yin)	Cielo (Yang)	Hombre/mujer (Humano)
Sentido “absoluto” / <i>Sub specie aeternitatis</i>	Significado sensorial, “según vivencia o uso” (Wittgenstein)	Significante y significado mental (abstracto)	Sentido “humano” (Ciclo Sentido-Vacío; la “mística”)
(dialéctica de) <i>El Ciclo de la Vida</i> de lo cinematográfico dentro de una cultura	Síntesis	Tesis	Antítesis
	(Re-)Ubicación/ integración	Posesión	Liberación
Lo fílmico	CINE DOCUMENTAL O “DE NO-FICCIÓN”	CINE CLÁSICO E INDUSTRIAL	CINE (POST-)MODERNO O “DE AUTOR”
El núcleo del relato	Justicia	Poder	Libertad
El objeto	Lo verídico, lo verdadero	La verdad	Lo verosímil
Lo real	Lo real material o social / la realidad misma	Efecto de realidad	El efecto mismo
Lo representado (lo dicho)	Hechos / descripciones	Datos/ Estereotipos/ imitaciones / ilustrar (novela, teatro, musica,...)	Interpretaciones / creatividad

¹⁰⁷⁶Alan Watts (1995); op. cit. pp.77-82.

Lo narrado (lo mostrado)	La alteridad, el otro	La identidad / el “Ser”	La diferencia
El quiasmo óptico	El ojo izquierdo	El ojo derecho	El 3º ojo
Lo biológico	Hemisferio derecho (somático)	Hemisferio izquierdo (analítico)	¿Cerebelo / neocórtex?
Lo imaginario	Imaginario femenino	Imaginario masculino	Imaginario andrógino
Lo semiótico (identificación primaria)	Señal	Signo	Símbolo
Isomorfismo	Representación = narrativa	Representación = narrativa	Representación ≠ narrativa
La intención	Igualdad sin subordinación $R \leftrightarrow N$	Representación subordinada a la narrativa (lo narrado) $R \rightarrow N$	Narrativa (lo narrado) subordinada a la representación $R \leftarrow N$
La mirada	Desnaturalización de la mirada	Naturalización de la mirada	Desnaturalización de la mirada
Lo simbólico (identificación secundaria)	Lo imaginario reside tanto en lo narrado como en la representación	Lo imaginario reside en lo narrado	Lo imaginario reside en la representación
Lo narrativo (estructura narrativa)	Simultaneidad / transversalidad	Causa-efecto	Contingencia
Lo literario	Crónica / sátira	Teatro	Ensayo / poesía / prosa
La plástica	Fotografía	Infografía (efectos especiales)	Pintura
Lo musical	La música <i>folk</i>	La ópera	La música pop
Los personajes	Personas reales	<i>Star system</i>	Improvisación
Tendencia productiva	Género / movimiento	Género	Movimiento
Sistema económico de producción	Mixto	Sistema de estudio (las “majors”)	Independiente / colaborativo (crowdfunding)
Fin que se persigue	Informativo/ Cambio social	Entretenimiento/ Económico	La reflexión/ Cambio personal
El sujeto / el espectador	Crítico	Consumidor	Esteta
METAFÍSICA	ÉTICA	EPISTEMOLOGÍA	ESTÉTICA

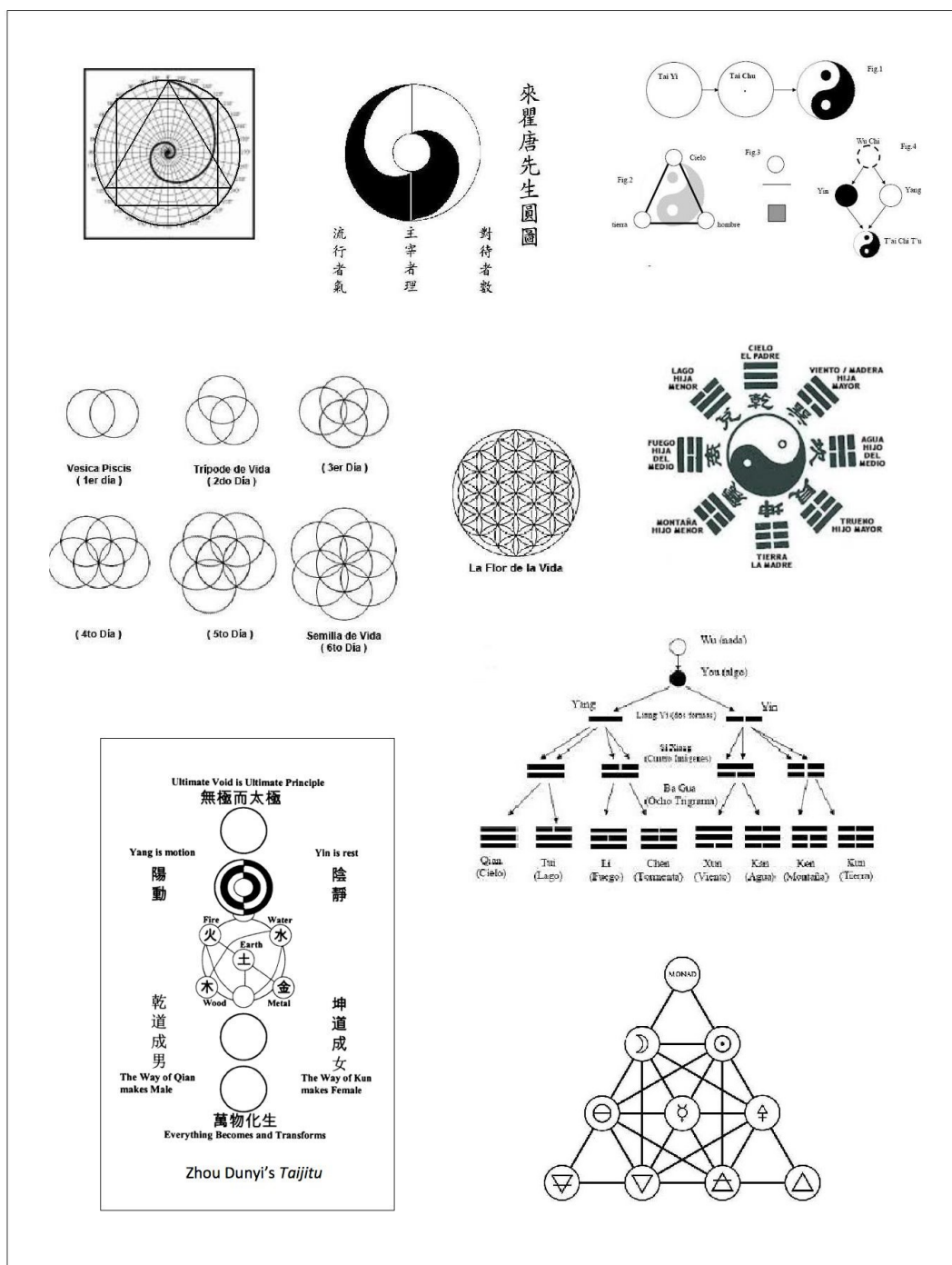


Lámina – 13, La generación de la vida en la naturaleza y en el pensamiento; en filas, de arriba a abajo: 1) Estructura básica para hacer un mandala, integrada por círculo, cuadrado, triángulo y número áureo como elemento cíclico y dinámico; 2-3) Diagramas sobre la generación del principio “Yin-yang”, y su relación con la tríada “Cielo, tierra y hombre” según el “Tao te king” o “Libro del sentido y la vida” (S. III a.c.) 4) Mito de la creación, simbolizado en el mandala ancestral de “la flor de la vida”, capaz de generar en su interior toda forma geométrica; 5) Diagrama clásico del “I Ching” o “Libro de las Mutaciones” (2.400 a.c.), con los 8 trigramas básicos, simbolizando cada uno un aspecto de la naturaleza; 6) Diagrama sobre la generación de la naturaleza según el “I Ching”, pasando del vacío a los 8 trigramas (y de aquí a los 64 hexagramas, todas las formas posibles); 7) Diagrama del filósofo neoconfuciano Chou Tun-yi o Zhou Dunyi (1017-1073 d.c.) sobre la generación de todos los seres de la naturaleza; y 8) Diagrama sobre la generación de la naturaleza según la filosofía alquimista del S.XVII (a su vez basado en el símbolo místico pitagórico llamado “Tetractys”), partiendo de un principio único, la “monada”, hasta desembocar en los 4 elementos / causas principales de la naturaleza (tierra, agua, aire y fuego).

3) La 1ª imagen: el rostro del otro:

“Anticipando a Bazin, pero en diferente registro y con un vocabulario distinto, más místico, Epstein tomó lo que para él era la naturaleza automática y no mediatizada del cine como garantía de su "sinceridad" inefable. Para Epstein, el primer plano era "el alma del cine": "Jamás encontraré la manera de expresar cuánto me gustan los primeros planos americanos. A quemarropa. De repente, una cabeza aparece en la pantalla y el drama, de repente cara a cara, parece dirigirse a mí personalmente y se amplía con extraordinaria intensidad. Estoy hipnotizado.”¹⁰⁷⁷

Dussel y Lévinas nos hacen ver que toda “subjetividad” es interpelada por una “alteridad” . La intencionalidad individual es efecto del contacto de la consciencia con su exterioridad, la realidad social. Esta realidad material se pone en contradicción con la irrealidad del espíritu, demandando de éste un ideal regulativo, una praxis que atienda la demanda de la realidad viva. Como dijimos en la introducción,

Es la experiencia material, el contacto directo con la realidad, con el “otro” que es un “nosotros” – y sobre todo con su rostro –, lo que nos despierta de la irrealidad de las imágenes; en ocasiones preconcebidas, en otras virtuales-audiovisuales, doblemente mediadas. Formando el velo “mass-media” de la ignorancia, una imagen que no muestra las cosas tal cual son – interrogantes, problemáticas, salvajes; igualmente cautivadoras –, sino tal cual no son – fáciles, reconocibles; casi siempre domesticadas –; una imagen dominante que coloniza todos los imaginarios posibles.

Es el contacto con lo que no soy yo lo que hace surgir de mí mi verdadero “yo” (cada experiencia material concreta es lo que hace que “salte”, que “despierte”, que se encienda, de entre todas las mechas posibles, la “chispa” de un arquetipo o imagen mental determinada. Luego esa imagen nubla todo tu ser, te aliena (Marx), es decir, te “saca de ti”; te posee (Jung), es decir, transforma tu conciencia para que seas otro; te hace devenir (Deleuze), es decir, te vincula con otras potencialidades que, “en principio”, no te eran propias) y por lo tanto revela, “saca a la luz” mi verdadero imaginario, ese que sólo se alcanza en la praxis.

De entre todas las imágenes generadas en el universo por la mirada creadora del universo, el Principio Yin-Yang; el sol, las estrellas, las montañas y los planetas; los ríos, los océanos y las galaxias, la noche y los haces de luz; árboles, animales y plantas,... tuvo que crear, para poder verse a sí mismo, un rostro. De él dependían y en él se concentraba la condición de ser uno mismo y la

1077 Stam, R.; Teorías del Cine (2001); op. cit. p. 52 (“La esencia del cine”).

posibilidad de empezar a dar forma a las demás cosas. El rostro del otro es el principal a priori de representación del universo audiovisual, pues es en la distancia que va de *él* a *mí*, donde las demás imágenes pueden existir, tener sentido y coherencia. Este acercamiento a “el otro” está movilizado, sin duda, por nuestro “Yin”, la esencia de lo femenino.

Deleuze y el concepto de “autri” como el fuera de campo del audiovisual:

Según Deleuze, la filosofía se caracteriza por producir conceptos. Es interesante como define Deleuze el concepto de “el otro”, “autri”; identificado cinematográficamente con el “fuera de campo” del lenguaje visual. El otro no es nadie, no es sujeto ni objeto, pero es la condición de posibilidad de que haya sujetos (y no a la inversa). El otro se presenta como objeto, pero no lo es. El otro es un mundo posible, un mundo de posibilidades, aunque aún no sea real; pero existe de algún modo en la expresión que le expresa: “el otro”.

El otro, como decimos, es la condición por la que pasamos de un mundo a otro. El otro es como otro mundo, como viajar a otro mundo. El otro también es como una especie de puente que nos permite pasar de un concepto a otro. A través del “otro” somos capaces de ver, pensar, sentir, actuar, hacer, otro espacio perceptivo donde vivir.

Así, el otro es una suerte de mundo posible. Su rostro nos da información sobre algo que no veíamos, ni vemos, pero nos afecta. No lo vemos por qué no se sitúa en el campo del entendimiento, sino de las sensaciones y el ojo no está educado para ver sensaciones, sólo para entenderlas. La presencia, o ausencia, del otro nos afecta, y por lo tanto nos hace pensar. La forma más afectiva de pensar es a través de conceptos, como hace el filósofo. El filósofo, o todo aquel que se sienta poseído por un filósofo, nombra las cosas de manera afectiva. Generar conceptos es al filósofo, lo que al cineasta generar imágenes.

El otro, la existencia del otro, delimita los conceptos, los diferencia de otros conceptos, nos lleva más allá. Hace que los conceptos pierdan su frontera, que se desdibujen sus contornos y devengan otra cosa, otro componente. El otro, como decíamos, es una especie de puente que nos permite pasar de un concepto a otro, pero el propio concepto de “el otro” nos permite pasar de un mundo a otro; entre el rostro del otro y el mundo posible que anuncia hay una zona indiscernible, un umbral o un devenir. Ese vacío que a la vez lo es todo es precisamente lo que define la consistencia interna de un concepto, de una expresión afectiva.

“En el concepto del otro, el mundo posible no existe al margen del rostro que lo expresa, aun cuando se diferencia de él como lo expresado y la expresión; y el rostro a su vez es la proximidad de las palabras de las que ya constituye el portavoz. Los componentes siguen siendo distintos, pero algo pasa de uno a otro, algo indecible entre ambos: hay un ámbito “ab” que pertenece tanto a “a” como a “b”, en el que “a” y “b” se vuelven indiscernibles”¹⁰⁷⁸

1078 Deleuze, G. y Guattari, F. ¿Qué es la filosofía?; op. cit. p. 40 (¿Qué es un concepto?), p. 40

El “Otro” en la filosofía de Dussel y Lévinas:

La pre-consciencia, el estatuto de la pre-intencionalidad (o conciencia no intencional), es el rasgo de la fenomenología posterior a Husserl. Para Heidegger es la existencia temporal, para Merleau-ponty es la existencia corporal, para Ricouer es la existencia narrativa, para Levinás es la existencia que "tiende" hacia el otro.

Lévinas; el “otro” cuestiona mi “yo”:

“La relación de alteridad parte de la capacidad del «rostro», de la mera presencia del otro, de cuestionar los poderes y la autoridad de la conciencia del yo. En este sentido, el «rostro» es también aquello que hace y su interpelación es más que un vocativo. La capacidad de hacer frente o de cuestionar al yo, lo que Emmanuel Lévinas llama la «posición de cara», se deriva de la capacidad del «rostro» de dar cuenta de la corporalidad del otro (...) La significación del «rostro» sólo puede ser ética y por ello, los términos «misericordia», «pobreza» y «hambre» que aparecen una y otra vez en la argumentación levinasiana para hacer referencia a la misma, no describen físicamente al otro, sino concentran la significación a través de la cual su presencia se impone éticamente. (...) La «posición de cara» alude pues a una relación pre-lingüística o anterior a todo lenguaje articulado que se puede definir como un cuestionamiento o como una pregunta que exige una respuesta. (...) En este contexto, Emmanuel Lévinas escribe: «La posición de cara, la oposición por excelencia, sólo es posible como juicio moral. Este movimiento parte del otro». ”¹⁰⁷⁹

El otro “despierta” mi responsabilidad por lo real social:

“En mis ensayos filosóficos he hablado mucho del rostro del otro hombre como siendo el lugar original de lo sensato. ¿Se me permitirá retomar muy brevemente la descripción —tal como ahora intento— de la irrupción del rostro en el orden fenoménico del aparecer?.

La proximidad del otro es significancia del rostro que significa de golpe más allá de las formas plásticas que no [94] cesan de recubrirle, como una máscara, de su presencia en la percepción. Sin cesar el rostro traspasa [perce] esas formas. Antes de toda expresión particular —y bajo toda expresión particular— que, ya pose y compostura dada a sí, la recubre y protege — desnudez y desatadura [denouement] de la expresión como tal, es decir, la exposición extrema, lo sin-defensa, la vulnerabilidad misma. Exposición extrema —antes de toda intención humana— como un tiro «a quemarropa». Extradición del investido y acorralado —del

1079 Olivia Navarro; El «rostro» del otro: Una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas; Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, vol. XIII, Universidad de La Laguna (2008), pp. 184-185.

acorrallado antes de toda batida y antes de todo abatimiento. Rostro en su rectitud de hacer-frente-a..., rectitud de la exposición a la muerte invisible, a un misterioso aislamiento [esseulement].

Mortalidad en Otro —más allá [de] su visibilidad de desvelado — y antes de todo saber acerca de la muerte (...) Pero este en frente del rostro en su expresión —en su mortalidad— me señala, me demanda, me reclama: como si la muerte invisible a la que hace frente el rostro del Otro — pura alteridad, separada, de algún modo, de todo el conjunto —fuese mi asunto (...) Responsabilidad por Otro, por quien llega primero a través de la desnudez de su rostro. (...) Responsabilidad sin culpabilidad donde, sin embargo, estoy expuesto a una acusación que la cuartada [alibi] —espacial o temporal— no podría borrar, y como si el otro la instaurase, como si se instaurase aquí una relación cuya total agudeza [acuité] consiste en no presuponer la comunidad. Responsabilidad anterior a mi libertad — anterior a todo comienzo en mí, anterior a todo presente. Fraternidad en la extrema separación. Anterior , pero ¿de qué pasado?. No en el tiempo que precede al actual, donde yo hubiese contraído algún compromiso. La responsabilidad para con el prójimo es anterior a mi libertad en un pasado inmemorial —no representable, en un pasado que no fue jamás presente— más antiguo que toda conciencia de...”

(...) Ser o no ser —¿es esta la cuestión? ¿es la primera y la última cuestión? El ser humano ¿consiste en esforzarse en ser? y la comprensión del sentido del ser —la semántica del verbo ser— ¿es la primera filosofía que se impone a una conciencia (...) Pregunta por el sentido del ser [108] —no la ontología de la comprensión de este verbo extraordinario, sino la ética de su justicia. Cuestión por excelencia o la pregunta de la filosofía. No: ¿por qué el ser más bien que [la] nada?¹⁰⁸⁰, sino cómo el ser se justifica.”¹⁰⁸¹

Sentir la realidad de la cosa, de lo real social, mediante la praxis:

Dussel hace una reformulación en clave social y materialista del concepto de el “Otro” de Lévinas: la alteridad no como abstracción, sino como corporalidad real.

2.1.2.4 Acortar distancia es la praxis. Es un obrar hacia el otro como otro; es una acción o actualidad que se dirige a la proximidad. La praxis es esto y nada más: un aproximarse a la proximidad. La proxemia es un dirigirse a las cosas. Pero es muy distinto tocar o palpar algo que acariciar o besar a alguien. Es muy distinto comprender el ser, neutro, que abrazar en el amor a la realidad deseante de alguien, próxima.¹⁰⁸²

1080 Es, como se sabe, la pregunta de Leibniz, retomada y meditada por Heidegger en “El principio de Razón”. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>

1081 Lévinas, E.; La ética como filosofía primera; conferencia, Lovaina, 1982. A Parte Rei, 43. Enero 2006 <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lorca43.pdf>

1082 Dussel, E.; Filosofía de la liberación, ed. Nueva América, Bogotá, 1996, p. 31. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/otros/20120227024607/filosofia.pdf>

La primera imagen: el rostro de la madre, el rostro de la cultura, el rostro del pueblo:

“2.1.4.1 La inmediatez madre-hijo se vive también siempre como relación cultura-pueblo. El nacimiento se produce siempre dentro de una totalidad simbólica que amamanta igualmente al recién llegado en los signos de su historia. Es en una familia, en un grupo social, en una sociedad, en una época histórica como el hombre nace y crece, y dentro de la cual desplegará su mundo de sentido. Antes que el mundo, entonces, ya estaba la proximidad, el rostro-ante-el-rostro que nos acogió con la sonrisa cordial o nos alteró con la rigidez, la dureza, la violencia de las reglas tradicionales, el éthos del pueblo.

2.1.4.2 Anterior al mundo está el pueblo; anterior al ser está la realidad del otro; anterior a toda anterioridad está la responsabilidad por el débil, por el que todavía no es, que tiene el que procrea hombres nuevos (los padres) o sistemas nuevos (los héroes y los maestros liberadores).”¹⁰⁸³

1083 Ibid. p. 32

4) Sobre la esencia de la imagen cinematográfica (mito taoísta):

Decíamos en nuestra hipótesis que detrás de una cámara tenemos tres opciones: *representar la vida como un espectáculo y un entretenimiento, representar la vida como arte y representar la vida como realidad*. A través de las páginas de esta investigación, hemos visto que la constitución de lo cinematográfico se fundamenta en tres miradas, tres intencionalidades; quizá también en tres hemisferios, tres culturas, tres filosofías, tres tipos de cine, tres expresiones audiovisuales de lo imaginario: 1) Imaginario documental (justicia; índice señal, mundo, intersubjetivo, justicia, realidad); 2) Imaginario industrial (poder; signo convencional; dios, objeto, poder); e 3) Imaginario artístico o “de autor” (libertad; símbolo-vacío; alma, sujeto). A este esquema cinematográfico del universo, hemos añadido el cuadrilátero de las experiencias posibles para la consciencia, y que constituyen los márgenes de todo sentido. Cada tipo de cine produce una idea de sentido y su cuadrilátero. Aunque los tres estén presentes en las imágenes y las co-produzcan, siempre hay una intencionalidad dominante.

Partiendo de un relato, hemos comprobado que la esencia de algo siempre se genera mediante un cruce. Todo sucede como *a posteriori*, pero procede de un *a priori*. Toda unidad es fruto de una dualidad. Somos el fruto irreplicable de una trama de experiencias pasadas. La esencia de algo es un misterio, sólo podemos atisbarla indirectamente, rastreando su recorrido. El cine también es un fluido infinito y autogenerativo de imágenes fílmicas conformado por la trama en la que se cruzan sus elementos: femeninos y masculinos, materiales y espirituales, conscientes e inconscientes, históricos e intrahistóricos, sociales y simbólicos, diegéticos y pre-diegéticos, imaginativos y económicos, técnicos y humanísticos, estructurales y pre-estructurales,... Inevitablemente, al final todo cruce genera algo nuevo: la esencia de algo es una terceridad; la pureza de algo está en su androgínea.

El cine como acontecimiento... Pero, ¿qué ocurre con el cine como imagen? La esencia de la imagen cinematográfica también es una terceridad misteriosa en la que se combinan y co-existen los tres discursos de lo fílmico: la imagen documental (el elemento femenino “Yin”; huella o señal, realidad fotográfica, documento real; una imagen de justicia) + la imagen convencional (el elemento masculino “Yang”; signo y lenguaje, código, convención comunicativa; una imagen de poder) + la imagen arte (“Vacío”, el “no-ser”, posibilidad de “Yin” y de “Yang”, pero, a través de éstos, transformado en símbolo; una imagen de libertad). Del cruce entre la verdad *femenina* de la realidad y el poder *masculino* de la ilusión surge el arte *andrógino* del cinematógrafo.

*“El sentido que puede expresarse no es el sentido eterno. El nombre que puede pronunciarse no es el nombre eterno. El “No-ser” es el comienzo de Cielo y Tierra, y el “Ser”, la Madre de los seres individuales. El camino del No-ser, lleva a contemplar la maravillosa esencia, el del Ser, a contemplar los espacios limitados. Originalmente, los dos son uno, su única diferencia radica en el nombre. La unidad de ambos se denomina misterio. El enigma más profundo del misterio es la puerta por donde entran todas las maravillas.”*¹⁰⁸⁴

*“En el pozo de la pupila, un espíritu forma sus oráculos. Esta inmensa mirada, uno quisiera tocarla, sino estuviera cargada de tanta fuerza quizá peligrosa. Ya no parece una fábula, tampoco que la luz sea ponderable. En el huevo de un cristalino, se transparenta un mundo confuso y contradictorio, donde se vuelve a adivinar el monismo universal de la Tabla Esmeralda, la unidad de lo que mueve y de lo que es movido, la ubicuidad de la misma vida, el peso del pensamiento y la espiritualidad de la carne”*¹⁰⁸⁵

*“La huella no es por tanto un testimonio o una reliquia, es un espejo de realidades imposibles, un espejo desfrontado que mantiene presente el hecho pasado o futuro. En el despertar de la consciencia el espejo es instrumento esencial o al menos determinante, el azogue devuelve la imagen invertida de manera que se producen cruces de lateralidad espacial, de hemisferios, y es la imagen del espejo la que mira. Siempre es la imagen que inventamos la que mira el mundo. La propia imagen que reflejas te observa, actúas para ella, como si tuvieras un yo exterior.”*¹⁰⁸⁶

*“El ojo que ves no es ojo porque te mira; es ojo porque te ve”*¹⁰⁸⁷

*“Uno de los acontecimientos más señalados de los últimos ciento cincuenta años es la animación de la imagen, la aparición de imágenes en movimiento. (...) La verdadera materia prima no es la cámara, ni el monitor; sino el tiempo y la experiencia. El lugar en el que verdaderamente existe la obra no se encuentra sobre la pantalla ni dentro de las paredes de una habitación, sino en la mente y el corazón de la persona que la ha visto. Ahí es donde viven todas las imágenes.”*¹⁰⁸⁸

*“Así, en la estructura de la naturaleza entera, a través de los detalles infinitamente embrollados, el pensamiento percibe o crea un eje perfectamente general, una avenida directriz, una vía de comprensión, asombrosamente recta. Frente a esa repentina simplificación, uno está primero tentado de gritarse, como se hace cuando se descifra el cúmulo de los gestos mediante el cual un ilusionista protegía el secreto de sus trucos: “¡No es más que eso!”. Pero, reflexionando, esta simplificación misma constituye un nuevo enigma, otro misterio, más profundo, quizá inabordable. Parece que apartadas las florituras de la ilusión, se descubre lo incomprensible: la verdadera magia.”*¹⁰⁸⁹

1084 Lao Tse; Tao te king (2004); op. cit. p. 47 (I)

1085 Epstein, J., (2015)

1086 Pérez de Carrera, E. (2004); op. cit. p. 231-232 (“La cueva de los espejos”).

1087 Machado, A.; Poesías completas (1998). La pareja “otredad-fraternidad”, la rotunda afirmación de la realidad del otro y su primacía sobre el “Yo”.

1088 Viola, Bill (1993) Más allá de la mirada (imágenes no vistas). Madrid, MNCARS; en Begoña González Cuesta (2010); en Torregrosa Puig, M. (2010).

1089 Epstein, J. (2015); op. cit. p. 96.

*“Anterior al Ser está la realidad del Otro; anterior a toda anterioridad está la responsabilidad por el débil, por el que todavía no es, que tiene el que procrea hombres nuevos (los padres y madres) o sistemas nuevos (los héroes y los maestros liberadores).”*¹⁰⁹⁰

*“Sin embargo, el hombre se acerca, al dejar la proximidad, a los entes, las cosas, los objetos. Las cosas-sentido, los entes, nos enfrentan en una multiplicidad casi indefinida. Sin embargo, son sólo momentos, nunca aislados, siempre en sistema, de una totalidad que los comprende, los abarca, los unifica orgánicamente. No hay un ente aquí y otro allí porque sí. Tienen un lugar en el orden; tienen una función en un todo.”*¹⁰⁹¹

*“Los pájaros, las bestias, las plantas y los árboles obtienen el fluido del Yin y del Yang y son determinados por éstos. El águila planea la muerte de su presa y en otoño se abalanza sobre ella. El ratón está lleno de gula y sale por la noche. Durante el cuarto y quinto meses, éstos pueden transformarse en tórtolas y codornices, porque en el cuarto y quinto meses, Yang está fuerte y Yin puede ser transformado por Yang. Los gorriones empollan sus huevos y se congregan en la primavera; el faisán busca a su pareja y clama por la mañana. En el undécimo y duodécimo meses, pueden transformarse en ranas y conchas, porque en estos meses el Yin alcanza su punto culminante, y el Yang puede ser cambiado por el Yin. En primavera, las ocas salvajes vuelan hacia el norte mientras los gorriones regresan de allí, las primeras viajando de sur a norte y los segundos de norte a sur. Ambas especies vuelan con el fluido Yang, lo cual les es ventajoso. En otoño, por el contrario, las ocas salvajes llegan y los gorriones parten, las ocas volando de norte a sur y los gorriones en la dirección opuesta, pero ambas utilizan el conveniente fluido Yin para volar.”*¹⁰⁹²

*“Lo poco que sabemos de la realidad extrema, de los objetos últimos, es, ante todo, que son en todas partes iguales a sí mismos, idénticos por naturaleza; luego, que sitúan en un continuo de cuatro dimensiones de espacio-tiempo y de polarización causal o lógica; finalmente, que el desplazamiento de esos elementos reales, de naturaleza incuantificable pero única, en el sistema orientado de cuatro coordenadas, basta para crear toda la innumerable variedad de los fenómenos. Tal es, reducida a su expresión más simple, el esquema de la representación cinematográfica del universo.”*¹⁰⁹³

*“El metro, el ritmo, la naturaleza del movimiento, su disposición precisa en relación a los ejes de las coordenadas de la imagen, y quizá los ejes mundiales de las coordenadas (tres dimensiones + la cuarta, el tiempo), deben ser definidos y estudiados por todos los creadores de cine.”*¹⁰⁹⁴

*“Es un obrar hacia el otro como otro; es una acción o actualidad que se dirige a la proximidad. La praxis es esto y nada más: un aproximarse a la proximidad.”*¹⁰⁹⁵

*“Todos los que aman su arte buscan la esencia profunda de su técnica.”*¹⁰⁹⁶

1090 Dussel, E. (1996); p. 32

1091 Ibid. p. 36.

1092 Alan Watts (1995); op. cit. p. 75.

1093 Epstein, J. (2015); op. cit. p. 97.

1094 Vertov; “Nosotros (variante del manifiesto)”, en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 39. (Ejes de coordenadas en la imagen cinematográfica; 3 x 4 una imagen del filme y del espectador).

1095 Dussel, E. (1996); op. cit. p. 31.

1096 Vertov; “Nosotros (variante del manifiesto)”, en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 39;

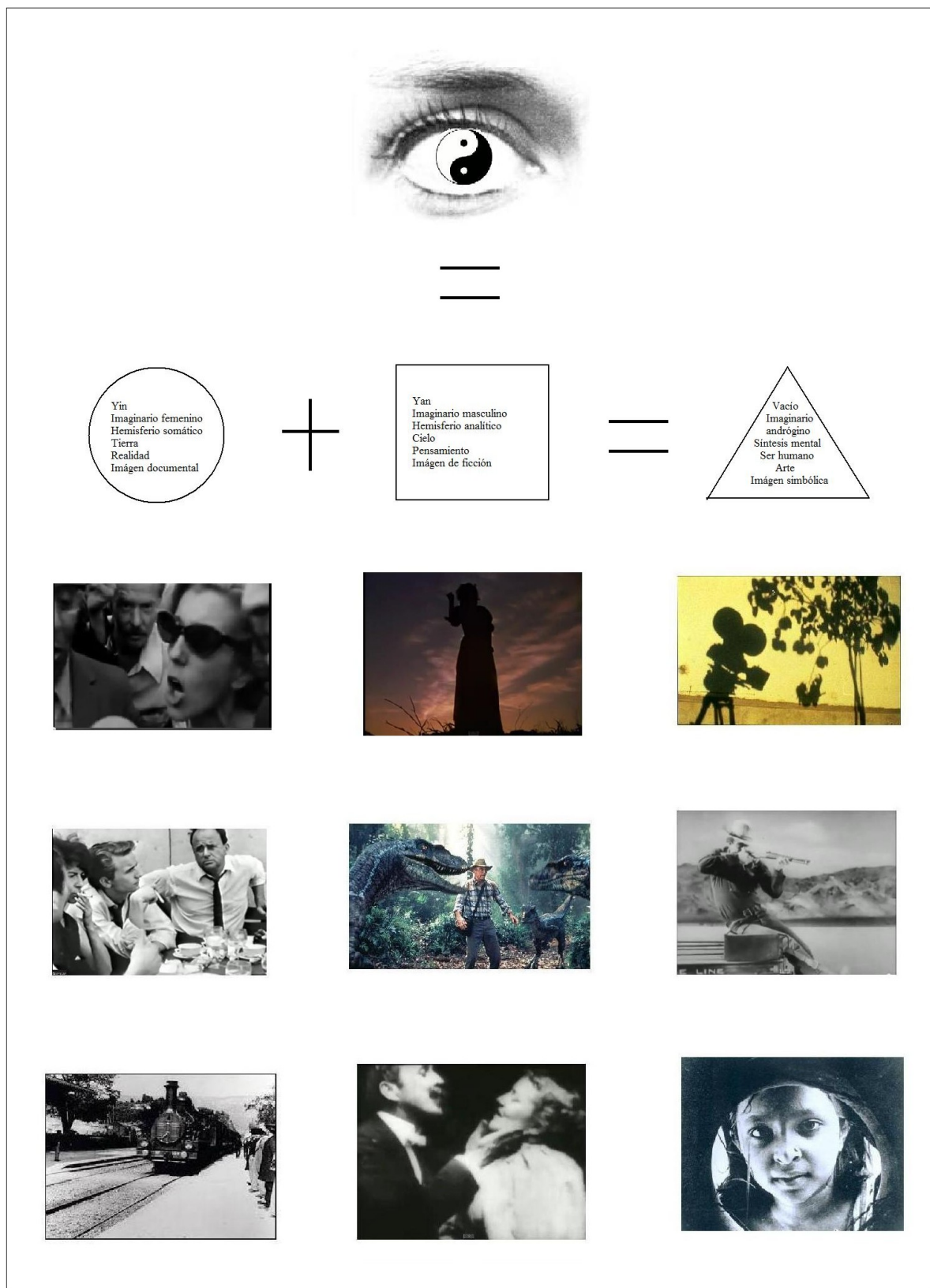


Lámina - 14, La generación de vida en el cine o esencia de la imagen cinematográfica (cuando la esencia de algo es, en realidad, su cruce); en filas, de arriba a abajo: 1) La mirada universal de la naturaleza; 2) descompuesta en cuerpo, mente y espíritu; y transformada en expresión cinematográfica según 3) una imagen-señal de realidad, 4) una imagen-signo de ficción y 5) una imagen-símbolo de arte; culminando así el ciclo "vacío-sentido".

V. CONCLUSIONES;

Pensar (el cine) de un modo diferente

V. CONCLUSIONES; Pensar (el cine) de un modo diferente:

Con el fin de exponer las aportaciones y la función de esta investigación, hemos clasificado sus resultados en doce apartados mediante los que evaluaremos la aplicación del aparato metodológico durante el transcurso del diseño de la investigación, analizaremos los resultados de la misma e introduciremos nuestra reflexión personal; son los siguientes: 1) Renovación de la Teoría Cinematográfica; aplicaciones de la filosofía, 2) Cine y filosofía; un eje de coordenadas, 3) El cine y sus condiciones de posibilidad, 4) Conceptos simbólicos y otros modelos teóricos, 5) El contacto con la realidad hace emerger modelos intencionales de comportamiento, 6) De la dualidad a la terceridad, 7) De tres cines y tres imaginarios (validación de la hipótesis), 8) Salir de la imagen y tomar la vida, 9) Hablar el habla/ el lenguaje de lo real, 10) El sueño antropológico vs. la verdad de la estética, 11) Lo estético y lo histórico, 12) De la teoría al relato; del *Logos* al *Mito* (sin olvidar el *Logos*)

1) Renovación de la Teoría Cinematográfica; aplicaciones de la filosofía:

- Por un lado, y dada la naturaleza de este trabajo, podría decirse que por lo menos la mitad del mismo pretende, claramente, una aportación metodológica; esto es, una renovación en los enfoques y discursos que giran en torno al cine y al audiovisual, como reflejo o antesala de las prácticas que este medio posibilita; pues esa pensamos que debería ser la función de una teoría: recoger y proyectar; recoger propuestas y problemas, proyectar soluciones y preguntas.
- Por otro lado, las inclinaciones culturales fundamentan la naturaleza de todo discurso. Esta renovación metodológica no deja de ser un reflejo de la demanda de una renovación cultural, la de nuestro occidente, cada vez más materialista, logocéntrico, pragmático y tecnificado; y donde se minimiza el espacio de lo espiritual, lo emocional y lo cualitativo que proporcionan las humanidades. Justamente ahora, en este mundo globalizado, de continua influencia y comunicación entre culturas y en el que lo audiovisual adquiere un papel tan importante.
- Partiendo de ambos motivos, tomamos la filosofía como práctica y discurso que, amén de ser el fundamento de toda cultura, integra y aporta unidad a problemáticas universales.

Queríamos comprobar la viabilidad de introducir y aplicar el discurso filosófico a cuestiones aparentemente exclusivas del ámbito cinematográfico; creando un espacio para la apertura y renovación de ambas disciplinas.

- Hemos propuesto una teoría multidisciplinaria. Con la inclusión de varias voces en el debate: la Historia, la psicología, la antropología, el pensamiento simbólico, la filosofía de la liberación,... Nuestra óptica ha sido integradora, con el objetivo de sintetizar dualidades, unidas por un hilo o intuición común: la filosofía.
- Por otra parte, reivindicamos la presencia de la filosofía en toda cultura; tanto como es entendida en Oriente como en Occidente, como ejercicio práctico dirigido al misterio, como pensamiento crítico garante de la democracia. La vigencia filosófica representa la salud de la consciencia crítica y humanística de una época.
- La investigación también ha servido para renovar ciertas teorías clásicas que se han puesto en juego, como el freudolacanismo en su estudio de la psique, los análisis marxistas sobre el motor social; dentro de la filosofía de la diferencia, hemos introducido y fundamentado nociones referidas a patrones comunes universales, la libertad, la responsabilidad o los motivos éticos de la actuación social. En cuanto al pensamiento identitario, lo hemos introducido en ciclos abierto con gran importancia de la creación y del azar, lo hemos desbloqueado con nociones como la subversión; además hemos liberado su peso teórico al valorar una teoría por su capacidad de mostrar, en vez de decir, narrar, en vez de describir, y movilizar, en vez de explicar.
- En general, lo que hemos pretendido es llevar la teoría y el pensamiento al ámbito de la praxis y la acción; como lugar donde realmente acontece *la verdad de las cosas*.
- También hemos introducido lo fílmico en el continuum que va de lo biológico a lo imaginario, de lo cerebral a lo cultural.

2) Cine y filosofía; un eje de coordenadas:

- Hemos planteado una Filosofía del Audiovisual, sobre todo nos preocupaba demostrar que era posible. ¿Cómo podría constituirse una “filosofía del audiovisual”? Recurriendo a un “eje de coordenadas”. De la imaginación (ordenada), la estructura material (abcisa) hace siempre en un momento dado la elección entre varias representaciones o varias imágenes, pero excluye a todas las demás. El eje de coordenadas de la “psicoetnología” nos ha dado la

clave para constituir el cuadrilátero filosófico y audiovisual que estamos perfilando. Del cruce entre la metafísica y la ética, derivamos tanto una teoría de la representación como una estética.

- Sería, pues, una teoría empírica, basada en los modos de producción cinematográfica, pero también – ¿por qué no? –, trascendental, no porque retornase la cultura al mundo *antiguo* de las quimeras, sino porque devolvería las quimeras al mundo *post-moderno* de nuestra cultura; positiva, cuyo conocimiento sea verificable mediante el análisis fílmico, pero también – ¿por qué no? – “negativa”, cuyo saber sólo fuera verificable desde la verdad interior; racional, lógica y argumentada, pero también *femenina*, intuitiva, analógica e incluso translógica, también necesitamos teorías narrativas con un toque de *transferencia*; objetiva, pero también intersubjetiva, abierta al encuentro emotivo e irracional con lo que sólo debe ser tratado como *sujeto*, como *cosa* viviente (Dussel); “contracientífica”, fuera del marco de la representación, atendiendo a las “condiciones de posibilidad de...”, y “post-humana”, no sólo en el sentido foucaultiano, sino también junguiano y simbólico, asumiendo que “humano” es sólo una representación, pero que oculta un vector de fuerza, una imaginación instituyente (que diría Castoriadis), que lo empuja dentro de un ciclo imaginario, vital y cultural, que lo trasciende.
- Una teoría cinematográfica tal podría relacionar las anteriores disciplinas de cariz humanístico (semiología, sociología, antropología, historia, psicología cognitiva, neurología,...) con las condiciones de posibilidad que las limitan; y así, mediante las imágenes fílmicas, relacionar el “ser del hombre” con su finitud, la materialidad con su fundamento; las imágenes fílmicas, las películas, son el punto de eclosión donde lo infinito de la condición humana es expresado por su finitud.
- Pero el objetivo de poner el “eje de coordenadas” al servicio de una teoría del audiovisual no es explicar el cine mediante su expresión audiovisual, eso es una labor que han desarrollado muy bien las disciplinas humanísticas, sino mostrar la génesis de formación de una estructura signifiante: tanto a nivel psíquico (los imaginarios) como a nivel político-social (la intencionalidad) y a nivel cultural (los paradigmas audiovisuales); tanto a nivel representacional (planificación y puesta en escena) como a nivel artístico (las películas). El cine como un producto social, esto es, un acto simbólico, que incide en el cuadrilátero de la realidad, pero tampoco puede dejar de ser incidido por éste.
- Esto es, la función teórica y social de una filosofía del audiovisual no es *explicar*, como hicieron las disciplinas que trataron el cine con anterioridad, sino *mostrar* y *movilizar*:

mostrar al hombre y a la mujer, hacerles conscientes de sus imaginarios y del lugar que ocupa su acción, y a través de ésta sus imágenes, en el magma integral de una sociedad y en la dinámica de una cultura.

3) El cine y sus condiciones de posibilidad:

- La tarea principal de la filosofía y lo que la caracteriza como disciplina del S.XX es el estudio de las condiciones de posibilidad, en este caso, los apriori cinematográficos de la representación.
- Hemos decidido explorar, de tantos territorios posibles, el Imaginario Audiovisual como punto de eclosión entre lo filosófico y lo cinematográfico. Por el lado de lo filosófico, hemos explorado el cine y su definición – la controvertida cuestión de su “esencia” – desde la óptica de sus condiciones de posibilidad: no “qué es”, sino “cómo es posible”. Así, y ampliando la brecha genealógica de Burch, hemos tratado las dos caras del proceso diegético (las que suceden delante y detrás de la cámara), más allá del marco de la representación estética de la obra y de la socialización histórica entre individuos.
- Esta investigación ha desembocado en la presentación y análisis del cuadrilátero a partir del cuál la experiencia cinematográfica es posible. Por el lado de lo audiovisual, y de forma correlativa, hemos explorado las prácticas esenciales que positivamente han definido al cine, articulándolas a partir de tres grandes grupos: el cine industrial, el cine artístico y el cine de no-ficción. Hemos establecido los fundamentos históricos, epistemológicos, culturales y estéticos de sendos recorridos.
- Recogemos la dualidad de lo cinematográfico propuesta por el método genealógico de Burch. Esta filosofía del audiovisual tiene un enfoque holístico y se presenta como sistema. Pretende pues, una correlación entre lo histórico y el análisis fílmico; esto es, entre las condiciones materiales de producción (producción diegética), investigada por las ciencias humanas; y las condiciones espirituales de recepción (efecto diegético), estudiada por las ciencias post-humanas. O dicho de otro modo: entre la praxis y la representación; la intencionalidad y la transferencia.
- Orden histórico, orden simbólico; todas las representaciones se insertan en ese cruce. Hemos definido cuáles son los patrones previos a la representación y a las imágenes, pero que a su vez son la condición de su posibilidad; y cómo actúan dentro de nuestros engranajes super-

estructurales, donde los productos audiovisuales, como actos simbólicos, como síntesis entre las condiciones materiales de producción y espirituales de simbolización, han consolidado una cultura de la imagen.

- Hasta ahora, la teoría cinematográfica venía nutriéndose de las ciencias humanas, nosotros hemos querido cuestionar lo filmico desde las ciencias post-humanas y los apriori de representación. Hemos hablado del cine más allá del marco de la representación, nuestra propuesta ha sido un estudio del *a priori* cinematográfico, de su condiciones de posibilidad.
- Para ello hemos creado una nueva terminología. Toda filosofía, todo acto nuevo de concepción del mundo, aporta una nueva terminología. El objetivo era “hablar” el lenguaje de lo real y de lo que en el cine hay de real.
- Según el cuadrilátero antropológico, podríamos distinguir cuatro aprioris en la representación cinematográfica; a ellos nos hemos referido en cada parte de la investigación.
- En la primera parte hemos hablado de la consciencia. Ésta está vinculada a la materia, a las cosas; sin éstas no se despiertan los arquetipos ni hay imaginación. Hemos partido del análisis de la percepción de las imágenes como vía de acceso a la topografía tripartita de la Consciencia con el objetivo de evaluar las condiciones de posibilidad del cine como expresión de la naturaleza de la misma. Gracias a la psicología de la percepción, hemos podido caracterizar la consciencia a través de nociones como “pregnancia”, “insight”, “fondo/figura” o “aniconismo”. Por otro parte, gracias al pensamiento simbólico hemos podido generar una teoría integradora de la misma.
- En la segunda parte nos hemos centrado en el análisis de lo imaginario como capacidad previa y generadora de toda formación representativa. Para describir esta cualidad hemos empleado las nociones de “lateralidad simbólica”, “posesión” y la distinción “natura naturans/ natura naturata”.
- En la tercera parte hemos analizado los apriori que posibilitan la inserción de lo filmico como fenómeno cultural: ejes de coordenadas, estructuras, productos (“actos + simbólicos”), ciclos culturales, tiempo histórico / tiempo imaginario, 3 x 4, Alicia,...
- En la cuarta y tomando como referencia la potencia creativa de la vida, hemos establecido paralelismo entre la creación en el arte y en la naturaleza, pero también entre la creatividad inherente a la praxis artística y la investigación teórica. En el binomio “mirada-intencionalidad” hemos encontrado un espacio para enlazar la ética con la estética.

4) *Conceptos simbólicos y otros modelos teóricos:*

- El pensamiento simbólico que vehicula todo imaginario nos lleva a exponer una numerología, a modo de la “tetraktys” pitagórica: un cine (lo fílmico), dos ámbitos (ficción-realidad, espíritu-materia, efecto diegético- producción diegética, posibilidad-acto, delante-detrás de la cámara,...), tres imaginarios/ tres cines (materno-femenino, paterno-masculino y filial-andrógino/ documental, industrial, artístico-autoral), cuatro experiencias (metafísica, ética, epistemología y estética) e infinitas praxis.
- Tablas, juegos de la consciencia, teorías como narrativas,... Analógico, lógico, translógico,... Unidades, dualidades, terceridades, cuadriláteros,... Todo está conectado sin saber muy bien porqué. Es el pensamiento simbólico lo que lo sustenta y hace la relación posible; sin saber porqué, pero con un porque. Cruces, ejes, ciclos,... son todo símbolos; como el lenguaje, imágenes mentales. Cuando observas la realidad no hay nada de eso, sólo ves vacío, ves todo y nada. Pero el pensamiento simbólico nos ayuda a entender; a seguir, a pensar, a vivir, a relacionarnos, a hablar. Sin el pensamiento simbólico, la realidad quedaría muda. Mas sabemos que es una imagen especular, una posesión necesaria. Para eso está la realidad, la realidad siempre se encarga de transformarlo. La realidad es la condición de posibilidad de la subversión como motor de la historia.
- 3 x 4 como imagen de la consciencia, del cerebro, de lo imaginario, de la cultura, de sus productos, del cine. Hemos pasado del microcosmos de la psique, según los ciclos “psico-sociales”, al macrocosmos de la cultura. Hemos visto como la naturaleza de la psique (pre-estructura) se cruza con la realidad (estructura) y origina un producto simbólico de aquella (super-estructura). Esta dinámica sintetiza el cruce entre dualidades, entre las condiciones de posibilidad psíquicas y las materiales.
- Por otro lado, hemos descrito dinámicas de terceridad, que operan y vehiculan el “3 x 4” a varios niveles, sin llegar a confundirse: dinámica de los tres imaginarios, dinámica de las estructuras y dinámica del ciclo de individuación.
- También hemos descubierto que la esencia de algo, a parte de estribar en sus condiciones de posibilidad, se hace acto en un cruce. La esencia de algo es su cruce.
- Que se despierten arquetipos es consecuencia de un cruce. Es la respuesta inconsciente de la psique a los problemas que la realidad le demanda. Despertamos patrones intencionales que dan forma a la realidad. Pero, ¿de qué realidad hablamos cuando ésta está mediada? Sólo lograremos despertar los arquetipos de la realidad demanda si “vemos”, experimentamos, la

“auténtica realidad”, esa que no es ni lo real ni la realidad, sino la *realidad de la cosa*, lo *real social*; de lo contrario, “despertaremos” más de lo mismo.

- Proponemos en definitiva, una Filosofía del audiovisual abierta a la interpretación y a la narrativa, cuyo objetivo sea, antes que describir “la verdad”, ilusionar, antropomorfizar y movilizar a la acción.

5) *El contacto con la realidad hace emerger modelos intencionales de comportamiento:*

- La correlación entre estos dos ámbitos descritos por Burch, el simbólico y el histórico, es posible gracias a un sentido subyacente e intrahistórico: la intencionalidad de la consciencia, síntesis disyuntiva entre el deseo y la razón. Esta intencionalidad se presenta como un marco intencional, individual y colectivo; un trasfondo intencional que determina la forma de una representación y que está ligada al despertar de arquetipos (patrones intencionales) que dan forma a la realidad.
- A su vez, hemos caracterizado este marco intencional según cuatro vertientes o pilares, que nosotros, siguiendo a Foucault, hemos denominado y presentado bajo la forma de un cuadrilátero antropológico. Éste viene a designar los límites de la experiencia. Es el cerco desde el cual la consciencia vive el mundo. Y por lo tanto, pertenece, como decimos, al ámbito de las condiciones de posibilidad.
- ¿Cómo son posibles estos patrones previos a la representación y a las imágenes? Son debidos a la naturaleza intencional de la consciencia y a su capacidad, surgida de la necesidad de supervivencia, de prever y anticipar situaciones. Estas anticipaciones son coordinadas desde la capacidad imaginaria del sujeto.
- Estos patrones no sólo actúan en el ámbito de la imaginación y el pensamiento; actúan también sobre la dinámica cultural, circulando a través de engranajes pre-estructurales (condiciones espirituales de simbolización), estructurales (condiciones materiales de producción) y super-estructurales (condiciones de posibilidad de pervivencia y transformación de una cultura). Con este “salto” de lo mental a lo social se da una nueva interpretación respecto a los orígenes de nuestra actual cultura de la imagen.

6) De la dualidad a la terceridad:

- Otro aspecto destacable que hemos sacado a relucir es el de la terceridad. Con esta noción hemos querido vincular varios ámbitos: lo cerebral, lo imaginario, lo cultural y lo cinematográfico. También nos ha servido para renovar y superar argumentaciones que se nos presentaban anquilosadas en dentro de la teoría cinematográfica.
- Como noción, pensar la terceridad también nos es útil para entender dichos obstáculos como dualidades (pues todo problema se origina por incurrir en él, como mínimo y aparentemente, dos partes) irresolubles, donde siempre puede establecerse una síntesis ecuánime, una visión unitaria, holística, de conjunto. La propia dinámica de la vida se nos aparece como una terceridad. La propia imagen cinematográfica también lo es: imagen industrial, artística y documental.
- Ejemplos tratados de dualidades irresolubles, y que por lo tanto necesitan de una terceridad, son: razón vs. emoción, pensamiento identitario vs. filosofía de la diferencia, modernidad vs. post-modernidad, ciencias vs. letras, clase alta vs. clase baja, consciente vs. inconsciente, analíticos vs. continentales, cine industrial vs. cine de autor, lo masculino vs. lo femenino,... Todas ellas inciden sobre el cuadrilátero audiovisual: producción, narrativa, recepción/ socialización y representación.
- Así, esta Filosofía del Audiovisual concluye presentando la imagen cinematográfica como una terceridad. Fue gracias al cine, y especialmente al cine documental, que descubrimos que tanto la consciencia, y por lo tanto aquello que podemos conocer de la vida, funciona como una terceridad. De modo que, entre la producción diegética y el efecto diegético, establecidos por Burch, introducimos un tercer espacio para la filmico: la realidad misma, de la que el cine de no ficción es su garante.
- Gracias al cine, gracias a la terceridad del cine, pudimos hacer filosofía. Gracias al análisis de la percepción de las imágenes (insight), accedimos a la consciencia.
- Como decíamos, la correlación entre producción y efecto diegético ocurre gracias a las condiciones psíquicas de posibilidad, donde la intencionalidad aparece como elemento cohesionador, y las condiciones materiales de posibilidad, donde ahí es la realidad el elemento cohesionador.
- El cine documental representa la primera ruptura del cristal (la segunda será la misma praxis del cine), la introducción de la realidad en el filtro audiovisual que domina nuestras vidas.
- También hemos querido abrir el bloqueo logocéntrico de la cultura occidental al

multiculturalismo y el Tercer Cine. Poniendo como ejemplo las analogías entre el Tercer Cine y la Filosofía Latinoamericana de la Liberación.

7) *De tres cines y tres imaginarios (validación de la hipótesis):*

- Nuestra hipótesis fue diseñada como punto de articulación y espacio donde pudieran confluir todas las intersecciones: las tríadas, los cuadriláteros y la transmisión de principios intencionales. Pero ¿cómo verificarla?
- Para realizar tal validación, por una parte, hemos delimitado las raíces de la comunicación, de nuevo en una conjunción trinitaria: señal, signo y símbolo; como esencia del arte. Esta tríada siempre opera en relación a una época y un contexto socio-cultural. Es decir, toda señal recoge la imagen de su época, todo signo responde a la demanda de su época (sea social o espiritual, refleja la realidad), y todo símbolo las lleva más allá (como hemos dicho alguna vez, las obras maestras están llenas de futuro).
- La imagen cinematográfica es triádica, y según nuestro modelo conceptual, lo es de forma correlativa a la arquitectura del cerebro y la constitución de los imaginarios.
- Justicia, poder y libertad son principios intencionales independientes, no son subsumibles entre sí. Configuran el marco intencional respectivo de cada imaginario. No sólo son nociones éticas, sino que se insertan en cada vértice del cuadrilátero.
- Hemos definido, delimitado y demostrado de manera narrativa y simbólico, pero también con el auxilio de las ciencias humanas la existencia de tres grandes relatos, tres grandes narrativas, tres grandes imágenes, miradas, cines, principios ontológicos, éticos, epistemológicos y estéticos. Sin embargo, más allá de las pruebas, el mito taoísta sobre la esencia de la imagen cinematográfica nos parece su mejor validación.
- Toda teoría post-humanística en el fondo no puede sino sustentarse en una creencia. Todo relato tiene que ver con la seducción, pero también con la fe. Nosotros creemos que todo lo que dice esta tesis es real y está latente en el corazón del cine.

8) *Salir de la imagen y tomar la vida:*

- La generación de imágenes, como la generación de vida, parte de un isomorfismo simbólico y narrativo. Un filme es una imagen del mundo, interior y exterior. Como dijimos anteriormente, el cine documental representa la primera ruptura del cristal (la segunda será la misma praxis del cine), la introducción de la realidad en el filtro audiovisual que domina nuestras vidas. En definitiva, consideramos que la sociedad de hoy, esa que piensa y vive desde la cultura del audiovisual, ya no acepta la realidad como tal, en sí misma; sólo se fía de su imagen, imágenes mediadas. Tal es el poder absoluto de lo audiovisual sobre la consciencia. Pero la realidad se hace hueco también en la fantasmogoría (fantasmofísica) audiovisual, exige sus derechos y muestra su supremacía. El arte, las imágenes artísticas, siempre traen algo de realidad; hemos expuesto que todo producto es a la vez señal, signo y símbolo. Pero la realidad es inabarcable, desatasca todas las dualidades (porque rompe las unidades) y nos hace ver que la verdad no existe.
- Frente este panorama, el arte se presenta como terceridad, como unidad, y realidad ficticia, pero complementaria y necesaria. Sin la imaginación no existiría la realidad. El arte es una concentración ilusoria; diversidad ilimitada reducida a una obra (acto + simbólico). Mientras la industria sólo imita, reproduce patrones y fracasa.
- ¿Cuál es nuestra conclusión respecto al abuso al que son sometidas las imágenes? ¿Adiós al cine, romper el cristal? El cine está bien, pero no es para tanto, es mejor la vida: una imagen vale más que mil palabras, pero una vivencia más que mil imágenes. Lo importante es hacer a las personas dueñas de sus pensamientos, dueñas de sus imágenes. La auténtica liberación empieza desde la proximidad y el ejercicio de la praxis.
- Nos encaminamos hacia un mundo tecnificado donde sólo tratamos con las imágenes, sin contacto directo con las cosas. Pensamos en un cine que haga a las personas dueñas de sus imágenes, y que les permita vincular así, sin intermediarios, sus consciencias a la realidad.

9) *Hablar el habla/ el lenguaje de lo real:*

- Realidad, consciencia, simbolismo y praxis; para nosotros el cine es eso, pero sin duda será mucho más. El título de nuestra investigación es intencionadamente heterogéneo. Tomando como referente el cuadrilátero tradicional de la filosofía (metafísica, epistemología, estética

y ética), hemos querido *hablar el habla* del cine siendo consecuentes con su heterogeneidad, por ello lo hemos mostrado como un cruce entre esos ámbitos.

- Hay investigaciones donde se aporta mucha información sobre un único tema, otras donde se aportan pinceladas sobre muchos. En la primera, la intencionalidad de la investigación es patente desde el principio, y las páginas siguen una evolución coherente; en la segunda, es difícil determinar una intencionalidad a simple vista, y uno tiende a preguntarse cuál es el recorrido que ata los diversos puntos. La filosofía, por su afán sistemático y multiabarcador, siempre pertenecerá a los segundos. Podríamos recurrir al concepto de constelación de Benjamin, y dar coherencia y pregnancia a las estrellas conceptuales que se presentan: si están ahí, será que hay algo que las una.
- Nuestro recorrido intencional ha consistido en trazar uno de los posibles caminos que unen el cine con la filosofía. En este caso, se ha caracterizado por el uso de símbolos, mitos, fábulas y relatos. Podría haber sido otro, y de hecho no ha sido el único; la inclusión del debate (trinitario) actual entre modernidad, post-modernidad y filosofía de la liberación ha dado buena cuenta de ello.
- La filosofía lleva desde sus orígenes intentando desprenderse de lo irracional que la sostiene, deseando ser pura lógica, pura argumentación. Es cierto que en su evolución, paralela a la de nuestra cultura, ha ido dejando atrás formas y maneras de conceptualizar el mundo. Sin embargo, hecha por hombre y mujeres, no puede evitar estar atada a la espalda de un loco, de un soñador, de una ser vivo que ama, destruye y piensa.
- Arcaicos, clásicos, modernos o post-modernos no hemos dejado de recurrir a las imágenes simbólicas para confeccionarnos una imagen que *hablase el habla* de lo real y que cubriese las necesidades de la nueva realidad con los medios técnicos surgidos de la misma. Estas representaciones han ido mutando. En el estira y afloja de la tradición con la novedad, unas cosas se pierden, otras permanecen y otras están destinadas a configurar la imagen del nuevo mundo. Hoy padecemos la inaccesibilidad contemporánea de volver a ver la realidad con una mirada pre-cinematográfica; mas todavía, en nuestra terquedad, intentamos ver a través de este medio, el cine, la realidad con los ojos del espíritu.
- Por eso se mantienen todavía vivas las preguntas: “¿qué es la filosofía?”, “¿qué es el cine?”. Tanto la especificidad de lo fílmico como la de lo filosófico se sintetiza en otra, una terceridad, “¿qué significa pensar?”. Y entre el pensar y el vivir, entre la teoría y la praxis, otra terceridad si cabe: ¿qué es el hombre?, ¿qué es la mujer? Seguimos buscando el porqué de algo más allá de su representación.

10) *El sueño antropológico vs. la verdad de la estética:*

- Por ello quizá, no resulte tan paradójico que Foucault, admirador de Nietzsche, se presente así mismo como sucesor del proyecto kantiano. Su proyecto filosófico incurre desde sus inicios en la demarcación social y epistemológica del saber. En una “subversiva” continuación del proyecto kantiano, y evitando caer en el “sueño antropológico” de la modernidad, Foucault parece anunciar que el destino del pensamiento post-humanista (y con ello el de la filosofía) pasa por continuar estableciendo, aunque de un modo immanente, las condiciones de posibilidad del hombre, pero no como objeto empírico, sino más allá del “reino de la representación”, es decir, más allá de las humanidades.
- La filosofía de Foucault pretende constituir una nueva forma de pensamiento, un espacio donde sea posible pensar de nuevo, y con ello, una nueva cultura y un nuevo saber. De este modo, pretende recuperar para el logos occidental las condiciones de posibilidad de la consciencia (a través del psicoanálisis), de la representación (a través de una teoría pura del lenguaje), de la cultura (a través de la etnología) y de la creación (a través de la literatura).
- No parece que Foucault esté destruyendo (como nos invita a hacer), el “cuadrilátero antropológico”, sino “re-fundamentándolo”, reformulando para la postmodernidad (como hiciera Kant para la modernidad) las cuatro grandes disciplinas que han guiado a la filosofía, bajo un nombre u otro, desde tiempos inmemoriales. Pasa el tiempo, pero algo se mantiene; vemos emerger de nuevo el debate entre el legado de la tradición y la subversión de la modernidad.
- Así, por un lado tenemos el *sueño antropológico de la filosofía*, reformulado para la modernidad a través del trascendental kantiano. Esto es, emplear la filosofía para desentrañar “las leyes” de un más allá de lo humano; para colocar – allí donde la estética pone la “diferencia”, “el enigma” – un “continuum” que reuna, manifieste y libere el ser propio del hombre. Y por el otro, tenemos “la verdad de la estética”. Según Foucault, las ciencias humanas identifican pensamiento y lenguaje, y extraen la conclusión de que en el lenguaje, en la representación signica está la verdad.
- En cambio, para las ciencias post-humanas (la filosofía, el psicoanálisis, la etnología,...) es en la literatura, en la creación estética, donde se muestra la verdad del lenguaje, la verdad que subyace a todo lenguaje. Esta verdad se halla más allá de lo humano, se muestra en ámbitos fronterizos, en la genialidad, en la locura, y también en el inconformismo y la subversión. Así, por ejemplo, cuando Mallarmé pregunta “¿quién habla?”, el sujeto se borra,

queda el enigma, la palabra misma; cuando Nietzsche pregunta "¿quién habla?", el sujeto se afirma, pero en verdad es la voluntad de poder aquello que se afirma a través de él. Así, la verdadera estética no se da como conocimiento, sino como experiencia; donde las preguntas se resuelven (o por lo menos la ansiedad se disipa) en el mismo acto de creación.

- En resumen, parece que Foucault encuentra en la estética, en la expresión artística, el único territorio que le queda a la filosofía, el único lugar donde pueden coexistir y articularse “el ser del hombre” y “el ser del lenguaje”; ejemplificado en la figura teórica del “artista-filósofo”; o en la figura práctica del “cineasta-pensador”.
- También hay que recordar que Nietzsche auguró que la poesía sería ya la última actividad metafísica del hombre.
- En definitiva, gracias a la expresión estética, los “por qué” de la creación artística vuelven a remitirnos a un punto donde reunir, manifestar y liberar el ser propio del hombre. Por lo tanto, nos parece que Foucault, no renuncia al “sueño antropológico”, ni siquiera lo transmuta, sólo lo cambia de lugar, lo traslada al único espacio donde es posible. Nuestra pregunta tiene así un punto crítico con la post-modernidad; es la siguiente: ¿no será que, al desechar el “sueño antropológico”, la estética se ha convertido en un cajón de sastre donde guardar todos los sueños de la filosofía?

11) Lo estético y lo histórico:

- Sin duda, la *esencia* de lo cinematográfico y de lo filosófico se asemejan; ambas son fruto de similares cruces: realidad, consciencia, simbolismo y praxis. Sin tener en cuenta su marcado componente social, ¿dónde podríamos hallar la especificidad de lo fílmico?: ¿en el automatismo de la cámara (Benjamin)?, ¿en los intersticios del montaje (Bresson)?, ¿en ser una formación lingüística codificada a través de signos (Metz)?, ¿en su plasticidad narrativa (Bordwell)?, ¿en el tiempo interno de cada plano (Bazin)?, ¿quizá su especificidad resida en cómo, con la articulación de todos estos elementos, el cine posibilita para la consciencia un espacio de pensamiento (Deleuze)? Filosofía y cine traspasan, a sabiendas, los límites epistemológicos de la imaginación; con ambas podemos pensar las cosas de un modo diferente. La pintura derivó en el lenguaje de la representación, la literatura en el de la narración, la música en el lenguaje del ritmo, del tiempo y los silencios, la fotografía en el del registro de la realidad. Con el cine nació algo nuevo y muy filosófico, el lenguaje de las

representaciones en movimiento, el lenguaje de las ideas; las imágenes de la pantalla se suceden a la vez que las imágenes del pensamiento.

- Sin embargo, el componente social es, en el cine y en la filosofía, tan importante como el pensamiento. Tanto la representación como las ideas que la mueven deben al contexto económico, cultural e histórico, gran parte de su renovación. Sólo la visión conjunta de ambas ofrece la posibilidad de adecuar lo práctico y lo teórico, la totalidad de la teoría a la totalidad de la experiencia. Prestar atención sólo uno de los dos ejes del cruce significa ignorar la *esencia* de la cosa por completo.
- El cine y la filosofía deben tanto a sus condiciones de producción como a sus condiciones de representación. Ambas actividades suceden delante y detrás de sus imágenes, sus *diégesis* son fruto de la experiencia y la ilusión. Más allá de un intercambio de información, en ambas se efectúa un trasvase, una transferencia de saberes, que va de la intencionalidad del emisor a la alteración de la consciencia del receptor.
- Al margen de la fuerte colonización de la mirada institucional, un examen genealógico muestra como el cine fue y es un lenguaje universal construido por todos, que nació y todavía se constituye por aportaciones narrativas e invenciones técnicas provenientes de diversas partes del mundo: Europa, América, Asia, África, la India,... El cine es un medio social y colectivo, producto simbólico de su historia. Es frecuente hablar de cine, decir “estética” y no pensar su historia.
- Es una tendencia occidental valorar las películas *en sí*, como obras neutras, desde un mismo patrón estético, sin vincular sus imágenes, tanto en su contenido ideológico como en su forma narrativa, al flujo de su realidad histórica. Las películas nacen de las prácticas que las hicieron posibles.
- Es cierto que el arte, allá donde va, está cargado de futuro, pero el arte no sirve para la posteridad, sino para el ahora. El cine es una imagen del tiempo, pero sobre todo una imagen de su tiempo. Las películas nacen para equilibrar las mutaciones de una cultura, unas nos poseen, nos evaden de la realidad; otras están ahí para integrar las experiencias de su sociedad, los modos de lo “normal” y de las conductas aceptables; y algunas nos cuestionan como personas, desde las raíces, muestran el mundo presente liberando su imagen. De cultura a cultura, hay muchas imágenes por descubrir y el cine será siempre la suma de todas.

12) De la teoría al relato; del Logos al Mito (sin olvidar el Logos):

- Tenemos la impresión que más que exponer una conclusión estamos planteando problemas. Los diálogos platónicos tampoco tenían conclusión, más bien era un dar vueltas alegóricas sobre un mismo tema: a la vez que éste tomaba forma, también el individuo constituía su forma humana.
- Para entender este cruce entre el orden histórico y el simbólico, hemos recurrido, como decimos, al estudio de lo imaginario, caracterizado tanto por su carácter especular como por su fuerza imaginal. Hemos querido entender la mecánica de lo imaginario tanto en la creación y praxis audiovisual, como en la evolución de la Historia del Cine. Lo simbólico pertenece al orden de su intrahistoria, y ésta a la de la voluntad de la Consciencia.
- Para que nuestra teoría *hablara el habla* de lo simbólico hemos recurrido al lenguaje del mito y la poesía; un pensamiento orgánico, por contraste al del pensamiento analítico. De nuevo, nuestra elección vuelve a ser intencional. Vivimos en una cultura donde el exceso de positivismo está apartando a la subjetividad del ámbito del conocimiento. Lo humano se estudia como objeto físico y no como realidad singular y viviente.
- Nosotros hemos querido acercar la teoría a la experiencia creadora, pues consideramos que es en estos márgenes, donde el saber avanza. ¿Por qué ponerle límites epistemológicos a la imaginación? ¿Por qué no construir una terceridad y devolverle a la sociedad, con palabras bellas, su *sueño antropológico*?
- Como decía Godard, escribir sobre cine era ya su manera de hacer cine. No construían una teoría, sino espacios narrativos.
- Cruzar estética y epistemología, pero también ética. Como dejamos apuntando en nuestro trabajo anterior, del que esta investigación ha sido una continuación, una teoría en humanidades debe tener en cuenta, y otorgar siempre al lector, una explicación sobre la libertad y el deseo de la razón por impartir justicia; sólo así se dará cuenta de la voluntad histórica de las sociedades y sus imágenes.
- Justicia, poder y libertad son tres principios intencionales íntimamente ligados. "Se quiere la libertad cuando no se tiene el poder", como decía Nietzsche; pero aún antes, se quiere la justicia cuando no se tiene la libertad. Frente a dicotomías "ciencias-letras", "analíticos-continuales", "modernidad-postmodernidad", hemos puesto en la mesa una terceridad: las necesidades de lo real social; aquella que demanda que se cubran las necesidades materiales antes que las formales; aquella que, como el cine documental, pone el ojo crítico sobre las

realidades de los más desfavorecidos. Una mirada encarnada en la cámara de Vertov, de Vigo o de Flaherty; pero también en el pensamiento de Lévinas, Dussel y la filosofía de la liberación. La *realidad de la cosa* atraviesa la consciencia que no puede sino expresarla en pensamientos y en imágenes.

- Otro recorrido de nuestra investigación ha tenido lugar por el mundo de la consciencia; fundamento, junto con la praxis, de la representación de las cosas. Quizá en ocasiones sea una ilusión óptica, una de las teorías más fantasmagóricas que se hayan escrito sobre el cine, pero a pesar de eso, logra mantenerse en un plano de coherencia. Y, más allá de la verdad de sus aseveraciones (de las que no estamos dispuestos a dudar fácilmente), consigue vertebrar los hechos con las necesidades y los anhelos. Y por ello es fiel a una función social. A las humanidades se les suele reprochar precisamente eso: su escasa función social.
- ¿Qué es lo que necesita una consciencia? ¿qué es lo que pide a “las letras” una sociedad? Una imagen que oriente sus deseos y sus acciones, un relato, una imagen especular, que esboce una realidad donde su integridad como ser humano pueda alcanzar sentido. No sólo obedeciendo a la Ley, sino también, si es necesario, transgrediéndola.
- Por eso al final, hablando sobre cine, nuestra teoría ha acabado siendo un relato, un cruce de tres filosofías con tres cines, de tres imaginarios con tres culturas, de tres cerebros con tres miradas; esto es, un debate-relato sobre lo real social, las imágenes de la identidad y los cines de la diferencia.

VI. ANEXOS / MAKING OFF:

A) ENTREVISTAS:

- 1) Prof. Mercè Coll; cine y filosofía (Metafísica).
- 2) Varios; psicología: consciencia, cerebro y representación (epistemología).
- 3) Dra. Verena Stolcke; antropología cultural e imaginarios (ética).
- 4) Gerardo Tudurí; miembro fundador y teórico de “Cine Sin Autor” (estética).

B) DOCUMENTOS (fragmentos y anotaciones); El ciclo simbólico del audiovisual:

- 1) Colonización del imaginario audiovisual.
 - 1.1) Retórica audiovisual / Tropos del imaginario masculino-patriarcal.
- 2) Liberación del imaginario audiovisual (contra-imágenes)
 - 2.1) Renovación de la teoría cinematográfica (contra-discursos)
- 3) Integración / Reubicación del imaginario audiovisual.
 - 3.1) La realidad y su representación.

A) ENTREVISTAS:

- 1) Prof. Mercè Coll; cine y filosofía (Metafísica).
- 2) Varios; psicología: consciencia, cerebro y representación (epistemología).
- 3) Dra. Verena Stolcke; antropología cultural e imaginarios (ética).
- 4) Gerardo Tudurí; miembro fundador y teórico de “Cine Sin Autor” (estética).

1) Entrevista a la Prof. Mercè Coll; cine y filosofía (Metafísica):

Septiembre de 2015

Profesora de Historia del cine italiano en la *Universitat de Barcelona*, catedrática de Filosofía de Secundaria e investigadora del 2000 al 2011 del *Centre Dona i Literatura*. Des de 1988 a 2012 forma parte de la cooperativa de medios audiovisuales *Drac Màgic* donde participa en trabajos de gestión y organización. Desde 2004 a 2010 es codirectora de la *Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*, iniciada en 1993. Ha impartido numerosos cursos de formació al profesorado en diversas comunidades españolas y ha participado en diversos masters y postgrados en la *Universitat Autònoma de Barcelona* y en la *Universitat de Barcelona*. Ha realizado tres cursos en *L'institut d'Humanitats del CCCB* entre 2009 i 2013.

Publicaciones destacadas:

- "Homes de pel·lícula: fascinats per una imatge" dentro de *Masculinitats per al segle XXI*. Ed. Josep Maria-Armengol. Barcelona, C.E.D.I.C, 2007, p. 184-192.
- "Imágenes del deseo de las madres. Del melodrama al cine fantástico" dentro de *Políticas del deseo*. Ed. Marta Segarra. Barcelona, Icaria, 2007, p. 71-94.
- "Cine de mulieres: da exclusión ao recoñecemento". *Andaina. Revista do Movemento Feminista Galego*, núm. 44, 2006, p. 24-27.
- "Francesco Rosi. Del aprendizaje neorrealista a la creación de la verdad" dentro de *En torno al Nuevo Cine Italiano*. Ed. José Enrique Monterde. València, Ediciones de la Filmoteca, 2005, p. 225-237.
- "En los márgenes del tiempo: D'Est y Sud" dentro de *Retrospectivas Chantal Akerman, Ulrike Ottinger*. Barcelona, Publicacions de la Mostra Internacional de Films de Dones, 2002, p. 41-49.
- "La mujer en el cine de Mizoguchi: una mirada distanciada". *Mientras tanto*, núm. 79 (invierno 2001).
- "Crítica cinematográfica y feminismo" dentro de *Feminismo y crítica literaria*. Eds. Marta Segarra & Àngels Carabí. Barcelona, Icaria, 2000, p. 159-170.
- La masculinidad en el cine clásico: la figura de la redención" dentro de *Nuevas masculinidades*. Eds. Àngels Carabí & Marta Segarra. Barcelona, Icaria, 2000, p. 177-186.
- "Cine y filosofía", *Iber. La enseñanza de la filosofía*, núm. 20 (mayo-junio 1999). (Coautores Marta Selva & Ana Solà). *El cine de la enseñanza*. Barcelona, Editorial Claret, 1997

El audiovisual ha cambiado nuestra manera de ver y pensar las cosas. Por un lado vivimos la inaccesibilidad contemporánea de volver a ver la realidad con una mirada pre-cinematográfica, por otro, la imagen de la realidad que ofrece este medio es tan poderosa que nos aleja de ésta; y en un tercer lugar, el cine como arte, nos ofrece herramientas para lograr ver la realidad con los ojos del espíritu. La pregunta es ¿cuál es el estatuto de la realidad después del cine?

R: No “el audiovisual”, sino todo sistema de representación y toda imagen generada históricamente ha cambiado nuestra manera de ver las cosas: el cine, la pintura,... Es decir, la representación sensible marca unas pautas que de algún modo guían, conducen nuestra manera de ver y pensar. Aquí el tema fundamental es, dentro de la filosofía, qué relación hay entre imagen y palabra. Entonces la relación entre imagen y palabra, imagen y concepto, claro, es difícil de determinar y hay, supongo, muchas maneras de abordarlo y depende del momento, pero yo creo que en muchos momentos de la filosofía, pero hablo desde la filosofía griega, se aborda de qué manera, es decir, el pensamiento en estado puro no existe, el pensamiento existe traducido en conceptos, en palabras, conceptos y palabras que se asocian a unas imágenes mentales siempre, difuminadas, no difuminadas, más concretas, menos, pero ahí genera el concepto unos afectos, una imagen visual, aunque sea instantánea, por lo menos, el aprendizaje del propio lenguaje.

A partir de ahí, evidentemente hay como unas guías que depende de la sociedad, de la cultura, del momento y, por supuesto, el cine contribuye, ha contribuido y digo cine o la imagen en movimiento como la fotografía, como otras artes basadas en la reproducción fotográfica aún han estrechado más el lazo posible entre las imágenes de la imaginación y lo que se entiende por realidad. Aquí yo creo que el gran cambio a pensar, uno de los cambios a pensar es el cine con, dijéramos, la imagen fotográfica. Entonces aquí es donde se me diluye lo del cine y el audiovisual, y la realidad. Y ahí está el salto que ha habido en la imagen que sería la imagen de la pintura, de la reproducción hecha con la mano humana y la reproducción a través de lo mecánico, una cámara, sabiendo que tanto la de la mano como la mecánica, evidentemente, siempre es subjetiva, es lo que un sujeto ve, que para mí visión puede ser la visión entendida en términos ópticos o la visión sobre aquello que estás viendo en términos ópticos, pero que tienes una imagen en la cabeza que se sobrepone. A partir de ahí sí que situaría la era del cine, mejor dicho, de la fotografía y el cine o de la imagen mecánica

La reproducción mecánica de la realidad:

R: La reproducción no solo por la cuestión de Benjamin, de la “pérdida del aura”, y todo eso, sino que sería sobre todo entender la imagen como representación, el concepto de representación. Aquí yo creo que estaría para trabajar en serio el meollo de esa serie de cuestiones. Representación que, claro, puedes coger la tradición kantiana, puedes coger..., pero luego ya entramos en el XIX con la reproducción mecánica o la imagen como huella, lo que se ha repetido tantas veces, la imagen nunca miente, la imagen te presenta lo que estuvo allí, delante de la cámara. Creer que lo que estuvo allí, delante de la cámara, es la realidad entendida en términos clásicos de lo que hay y lo que sucede..., no, no, es simplemente la imagen de alguien que mira, puedes decir a través de la cámara, a través de su propio ojo, con los dedos, pero la idea de que la imagen es subjetividad, esto es claro,

clarísimo, a pesar de la reproducción o del registro mecánico.

Creo que actualmente – y creo que es la pregunta-, ¿qué es el cine?, ¿adónde va el cine?, ha cambiado tanto la cuestión técnica como la cuestión de comunicación a nivel de espectadores, los circuitos, que aquí me encuentro que no tendría una respuesta ni mucho menos fácil. Yo lo único que cojo es, cuando me interesa trabajarlo, es el cine, las imágenes en movimiento, qué tipo de experiencia transmiten acerca de las cosas y cómo esta experiencia es pensada bajo otros parámetros que no sean propiamente ni los técnicos ni... y aquí entraría la filosofía, podría entrar; de qué manera una imagen impacta, marca la experiencia, de qué modo y si en este marcar la experiencia puedes encontrar los conceptos, las palabras para expresar lo que genere una nueva forma de pensar acerca de determinados aspectos en este caso, creo yo, el tiempo. Esto sería una de las cosas, pero ya ves que es como un batiburrillo porque evidentemente no tengo nada claro. Es que, fíjate, si el audiovisual es igual o el cine ha cambiado la manera de ver y pensar las cosas. Sí, por un lado la realidad es inaccesible, es que la realidad no existe, la realidad es el resultado de una significación que se le da en un momento dado. Si hablamos en términos - no me voy a poner aquí relativista - la realidad ya es algo significado cuando se toma como tal desde una sociedad, desde una cultura.

Entonces para mí la curiosidad sería cómo se ha construido, a partir de qué fundamentos, principios, criterios se ha construido eso que se llama realidad, qué factores han intervenido y cómo se ha construido, y aquí intervendrían pues varios factores antropológicos, psicológicos, pero parto de esta base. La realidad en bruto la pongo como un *a priori*, entendiendo que la realidad que tratamos ahora por ejemplo en esta entrevista, o si hablo de un cine más realista o menos, es una realidad ya construida o, mejor dicho, significada, que me la invente. Entonces hay una pregunta que tiene gracia, claro, es el límite, dónde está el límite entre la imaginación y el delirio. Es una pregunta difícil. Una de las posibilidades de contestar para no entrar en la dicotomía el delirio es imagen pura, desbordada sería que en todo caso el delirio construye una imagen o construye un mundo como realidad a partir del deseo y la llamada realidad, que no es delirante, trata de ceñirse a unas pautas mínimas consideradas como tal desde la razón en un momento dado. Claro, yo creo, lo digo porque cada vez más las dicotomías verdad-falsedad, imaginación o imagen y concepto, objetividad-subjetividad son términos que trato de coger, pero dejando un poco el lastre de toda la tradición filosófica. No se puede olvidar la tradición filosófica porque lo que tenemos, lo poco que podemos pensar en mi caso es a partir de todo un bagaje mínimo que pueda tener que está impregnado de conceptos filosóficos o de otros campos relacionados con el pensamiento, es evidente, pero es tratar un poco de situarse un poco fuera de las pautas ya marcadas, un poco intentando situarse en una perspectiva distinta, que lo puedas ver un poco desviado.

La tradición filosófica fue revitalizada especialmente por la teoría psicoanalítica. Que también explora los límites entre la imaginación y el delirio. En nuestra investigación, por romper con el esquema analítico-patriarcal de Freud, hemos tomado la lectura que hace Jung de dichos procesos.

R: Claro, en mi caso donde he trabajado un poco más es también desde el psicoanálisis, pero desde el psicoanálisis no el sentido clásico, tradicional, la imagen traduce un deseo inconsciente o coger los rastros que pueda tener la imagen de un autor, de su problemática psíquica o que puede proyectar del espectador. Tiene

sentido que te hayas guiado por Jung porque evidencia más el peso de las imágenes; también es más kantiano. Yo no entro qué es mejor o peor porque puedes descubrir a través del análisis junguiano unas lecturas sobre la imagen o una aproximación a la imagen que te puede de alguna manera aportar, seguro. Cada vez creo que todo lo que rompa esta obsesión lingüística que se instauró con la semiótica, que aportó mucho, pero con la semiótica, el estructuralismo y la lingüística hubo un momento, por lo menos en la crítica cinematográfica, ya le pegaba un salto, pero en la crítica cinematográfica era absolutamente llegar a puntos a veces delirantes. Que era como aquel que va buscando rastros y al final era un discurso absolutamente delirante donde desmenuzabas la película plano a plano y aquello ya era que no sabías dónde estaba. Esto era como coger el texto, desmenuzarlo, pero de una manera obsesiva hasta que ya no sabías de qué estabas hablando. Era una paliza que yo la tragué toda y me encantaba, todo aquel análisis de la secuencia, es pesadísimo.

Lo que me gusta del psicoanálisis es todo lo que tiene de movilidad, es decir, ni inconsciente ni traductor del inconsciente ni lenguaje del inconsciente, no, cogía sobre todo la idea que tiene el psicoanálisis de esta constante dualidad, una imagen muestra y esconde, este tipo de dialéctica que para mí es lo que más me atrae del psicoanálisis. No hay verdad y mentira en el relato, en la fantasía de una histérica o en el relato de un paciente, la dicotomía es un recuerdo falso, un recuerdo construido, un sueño, no, no importa esta anulación, es decir, esta parte del psicoanálisis. ¿Qué es la realidad en términos lacanianos? Algo que parece que no diga nada, pero dice mucho. La idea de lo real, es el resto, lo que es, lo que no se simboliza, entonces la realidad es lo simbolizado, lo conceptualizado, lo explicado, lo comprensible y, cuando habla de lo real, lo imaginario y lo simbólico, no te sabría decir porque va variando, pero estos anillos es que lo real es eso, es lo indescriptible, el fondo oscuro.

P: Sí, una actualización del nómeno kantiano.

R: Podría ser. Sí, en este aspecto sí que es kantiano.

P: O incluso la Teoría de las Ideas platónica en un lenguaje arcaico.

R: Vale, como magma, pero sin configurar no es nada.

P: Sí, metafísica, lo real es metafísica.

R: Sí, podría ser que sea, y por esto hubo un tiempo, fíjate, si has leído, que era que la capacidad del cine de reproducir, de informar, de criticar, de revisar o pensar la realidad, se sustituyó por este “apuntar a lo real”. Cuando yo te trataba de explicar con algo más claro, gráfico, qué tipo de veracidad pedía o qué tipo de honestidad en el sentido de lo veraz, lo que crea verdad en un cineasta, era esto cuando te trata de explicar lo del documental ficción, qué hay de verdad, qué hay de ficción, etc., era un poco que captar la realidad ya de entrada es imposible. La realidad ya vamos mal, es apuntar mínimamente algo que se te puede escapar un resto, aquello que se te escapa incluso de ti mismo, en este “apurar la realidad” quiere decir cuando la construcción de lo que quieras mostrar es rugoso, esto que se escapa, esto que se te va, esto, lo incontrolable, lo inclasificable, lo que no se puede entender de una forma directa, aquello que nadie ha visto, aquello que sorprende, sino aquello que no está, un poco bueno, claro, como hablaba Rossellini, es igual, cuando filmas algo aquello que es la realidad de emerge a pesar de tú grabarlo o no grabarlo, es algo que está. Entonces es este tipo de cosa el que intentaba reflejarlo y, por tanto, a nivel de psicoanálisis sería esto, no hay una realidad, son construcciones, entonces hablar de la realidad del paciente, bueno, yo solo sé la realidad de alguien a través de lo que me dice. A nivel discursivo es donde me interesa el psicoanálisis, como discurso sobre la realidad.

La otra crítica que había era esta crítica del recuerdo, de crear sensaciones, del preciosismo de la película, pero sin atender de qué manera lo hacía el director o qué pasaba, y yo, para mí el gran problema o la gran pregunta es el camino de la crítica. Claramente, evidentemente es la crítica subjetiva y para mí el término subjetivo no es peyorativo ni me vale este principio absurdo democrático en un momento en que se habla de especialización; no, no tiene la misma importancia ni el mismo interés, depende de quién elabore la crítica. Yo puedo tener una conversación con quien sea y respetar la opinión, pero a mí no me merecerá ninguna consideración a no ser que sea, por decirlo así, algún especialista y mirar qué especialista es. Quiero decir que hay prioridades o hay una jerarquía de opiniones que me pueden interesar, por decirlo así, que pueden a mi modo de ver aportar algo y hay opiniones que, en fin, no voy a decir que se callen, no, por supuesto, pero que no me ofrecen ningún interés, un interés personal o un interés afectivo, muy bien, pero según quién me comenta que la película le ha gustado, me da igual. ¿Entiendes lo que quiero decir?

P: Sí, la importancia de la subjetividad, sobre todo en humanidades.

Sobre la relación entre “subjetividad” y “objetividad” en las Humanidades:

R: Sí, pero que la subjetividad no se confunda con la tontería que a veces se piensa que todos tenemos derecho a opinar, por supuesto, y todos tenemos derecho a considerar según qué opiniones sí y otras ni las escucho, o sea que...

P: Hay opiniones que tienen más enjundia, que están más elaboradas que otras, ¿no?, más recorrido.

R: Sí, que están más elaboradas, que están más argumentadas, que tocan problemas más próximos a los que yo pueda plantearme, etc., quiero decir, con todo el índice de subjetividad que pueda tener mi elección también, es decir, no porque yo entienda de cine valoro más a uno que a otro, por supuesto que sí, pero que mi valoración no deja de ser subjetiva y reivindicar lo subjetivo hoy por hoy es esto. Es absurdo empezar a cuestionarse.... Otra cosa es una mirada que, partiendo de un hecho innegable que es la subjetividad, pretende construir una visión de las cosas que permita reconocer a otros sujetos, por decirlo así, aspectos de la realidad que han estado ocultos por una serie de medios, lo que quieras llamarle, y a esto se le puede llamar objetividad.

Sí, trataría de que hay, evidentemente, imágenes más objetivas en tanto en cuanto el sujeto como voluntad propia, actuación propia, como posición propia mejor dicho, cuando el sujeto se posiciona ante las cosas no en primera persona, sino tratando desde su lugar de percibir la realidad en su máxima complejidad, sabiendo siempre que tendrá los límites de su propia subjetividad, pero puedo ampliar el campo de visión y, sobre todo, dar por supuesto que es una imagen subjetiva. No sé cómo explicarlo, es decir, definiendo un documental más realista que otro, un cine más realista que el otro, siempre y cuando no se esconda la total subjetividad, pero no lo digo como total parcialidad, la total subjetividad de aquello que se ha construido, que, por tanto, quiere decir que presentas, y no hace falta hacer una declaración de principios, presentas la posición que tú has tomado respecto a aquello que tú quieres proyectar en los otros como realidad y no para decir “es mi realidad”, sino es una visión de la realidad que yo doy y es una visión que trata de deshacer naturalismos que han creado otros medios o tratan de cuestionar objetividades que tratan otros medios. O tomar conciencia de la parcialidad evidente que siempre habrá en la mirada, siempre, es decir, parcialidad...

P: Te refieres a que ésta es una característica que tú encuentras destacable en algún sentido, ¿no?

R: Ahí es cuando yo diría que es realista.

El Realismo como subjetividad o la subjetividad como criterio de autenticidad:

P: O sea, es realista cuando es más subjetivo.

R: Cuando su subjetividad forma parte de la propia exposición, declaración de principios.

P: Pero ¿estamos hablando de cine de ficción o de no ficción o es indiferente?

R: Da igual. El cine de ficción..., claro, puede haber géneros que..., pero entonces puedes plantear en el cine de ficción los condicionantes de esta ficcionalidad. Por ejemplo, puedo plantear un cine de ficción imitando rasgos del mundo real, con lo cual esta ficción es vista por el espectador como sobreponiéndose o a su realidad o a su propia realidad o a la realidad de la sociedad americana. Es ahí donde está precisamente el engaño. Entonces, ¿qué hago - yo misma me digo -, un cine de ficción en cada dos por tres esté desficcionalizando y rompiendo el pacto de ficcionalidad? No. ¿El pacto de ficcionalidad qué quiere decir? Que el espectador crea, en la realidad de la ficción hay maneras de construir, entonces ahí voy, fuerza en todo caso los mecanismos de este pacto de ficcionalidad que hasta ahora ha hecho el cine. Entonces puedes hacer una película de ficción que para mí puede ser más realista según la expresión de este pacto de ficcionalidad que te está presentando el director, y ahí no le meto ningún {modalismo}, simplemente me refiero a esto, o sea que para mí un autor podrá tener más mérito por intervenir críticamente en la realidad no porque me hable de un tema real que ha filmado como documental, sino da igual, que lo monte como una ficción porque el documental es una ficción, porque el propio testimonio es una ficción, no porque se lo invente, la ficción no es lo mismo que invención, es porque es el relato de alguien que explica su experiencia, pero es lo relatado en un presente sobre algo experimentado, pasado, por tanto elaborado. La experiencia, si no se traduce en palabras, ya me dirás, ni testimonio ni documento ni nada. En el momento en que se traduce por el propio sujeto que lo ha vivido en documento, en testimonio, en relato y luego hay encima la mirada del documentalista que filma este testimonio, este poner en relato una determinada experiencia. Entonces, hablando del cine de ficción sería, ¿cómo poner en formas de relato de ficción, siguiendo los cánones al uso, que a la vez no juegue con el ilusionismo de la ficción? Para mí el ilusionismo de la ficción es que en un momento dado en este juego de la funcionalidad haya momentos donde la realidad y la ficción se sobreponen.

P: Eso te parece como un elemento negativo en una película.

Sobre la evolución del relato cinematográfico y la ilusión de realidad:

R: Negativo, sí o, si quieres, como una manera de continuar esta línea de confundir la imagen cinematográfica con la realidad. Cuando pretendo poner la marca de la objetividad, cuando por ejemplo la gente dice “no, es una película muy realista porque son problemas reales”, “son autores que trabajan de forma real”, “acabas creyéndotelo”... Para mí esto es lo nefasto, ¿entiendes? Que esto no quiere decir que tenga que ver películas “¡qué horror!”. No, es meterme en la ficción, pero no te hablo de cosas raras, ahora mismo me acabo de acordar de Clint Eastwood, Clint Eastwood con *El francotirador*. Bueno, me da igual, o *Mystic River*, has visto algo de él, ¿no? Se

trata de relatos clásicos, pero fíjate que la sensación que tienes y no sabría explicar de qué manera construye Clint Eastwood *Sin perdón*, es como coger la pauta del cine clásico de ficción de Estados Unidos y la sensación que tienes no es ni muchísimo menos la misma que cuando te explican una historia de verdad del cine clásico. Hay algo que o bien el final o bien el planteamiento hay cosas fáciles de ver: *Sin perdón* es el ocaso del *western*, ya no es posible, pero es como que tienes varias sobre el héroe americano; *El francotirador*, que es una historia real, la acabas de ver y te quedas, no hace falta que te diga nada, incluso no sabes ni qué decir, si es muy crítico o no con la sociedad americana porque aquello es demoledor, pero lo curioso es que es un hecho real y él te lo ha ficcionalizado y te lo ha ficcionalizado con unas pautas fácilmente asimilables, y te das cuenta al final de que aquello fácilmente asimilable era lo que te estaba cuestionando, que son los principios americanos del heroísmo, del individualismo, de la salvaguardia, ¿entiendes?, ahí está donde hablo de ficciones en ese sentido que yo reivindicaría como tales, pero que tienen este... como un tipo de rugosidad, que llega un momento que te desprendes de la ficción y te resulta incómodo. Puedes decir “me remuevo en la silla”, “se ha alargado demasiado”, “esta película es demasiado oscura”, puedes decir lo que quieras, pero hay algo que te hace mover...

P: Que rompe la ilusión de realidad.

R: Exacto, sin romperla en plan Godard años 80.

P: Ya, sin pretender romperla, la rompe porque utilizas el engaño, ¿no? Esto es la superposición de la ficción, está “vendiendo” algo como...

R: Mira, te lo voy a decir tal vez un poco mejor: si la ficción clásica trata de representar un mundo cuestionado o no cuestionado, pero que tiene un sentido pleno, tú vas metiéndote, pero que de algún modo, aunque sea frustrándote en algunas cosas, pero te va dando o cubriendo las expectativas que el propio relato va elaborando. En películas, imagínate, como Clint Eastwood, es igual, o me gusta mucho el de *The Master*, el que hizo *Pozos de ambición*, Thomas Paul Anderson. Estos nuevos cineastas. Un Jarmusch, es decir, que no es vanguardia, es un poco raro, vale, de acuerdo, pero tampoco es, bueno Jarmusch tal vez sí, pero entiende, es decir, en el caso de Jarmusch es un poco más complejo porque trabaja con géneros.

P: Sí, digamos que al final es un poco la diferencia entre el relato clásico y el relato moderno y el relato posmoderno.

R: Sí, quiero decir que en este caso no hace falta que sean películas muy, muy rompedoras de la ilusión de ficción, sino dentro de la ficción es como si te incomodase, es como si te metiesen el juego de la ficción y a la vez no te notas lo suficientemente cómodo como en otro tipo de ficciones, y no porque te estén mostrando el engaño porque se vea una cámara o porque el director te corta a mitad de la película y dice yo qué sé, como Tristram Shandy, que es muy buena, no, es por esta especie que digo de rugosidad, que el artificio de la ficción funciona, pero empiezas a no acabártelo de creer y como un querer creerte lo que ya es insostenible, sería la sensación como espectador, como función del cine.

P: Entonces, ¿lo que me estás contando es que añoras el relato clásico?

R: No, al contrario, que abogo realmente por un cine de ficción. Para mí puede tener el mismo valor que un cine documental, pero que en general lo que mido con este grado de objetividad o subjetividad es que la persona que haga una película de ficción o documental que pretenda ser un documento, que se posicione en este punto que es la subjetividad, que no quiere decir voy a mostrar mi visión del mundo, sino que puedes adoptar desde luego tu

visión del mundo y ya está, tu propia intimidad, da igual, o puedes adoptar una posición desde la subjetividad que amplíe y que por tanto puedas presentarlo como lo objetivo, es decir, aquello que ha estado delante de mí y yo doy una visión de aquello que ha estado delante de mí, doy mi interpretación de aquello que ha estado delante de mí y en todo este juego algo hay de aquello que ha estado delante de mí, este resto es la objetividad. No sé si me explico, quizá es un poco abstracto. Si ahora tú me dices demuéstremelo con tal película, por ejemplo Chantal Akerman, que es para mí de las mejores directoras, que se ha suicidado el lunes pasado. Impresionante, mírate lo que llaman las Películas de Frontera, están editadas y las encontrarás. *D'Est*, la frontera con México que era *Del otro lado*, si quieres apuntar, *D'Est*, D' Est, *Al otro lado*, *Là-bas* que es su viaje a Jerusalén. Hay una que me falta que es sobre el viaje que hizo al sur de los Estados... *Sud*, se llama *Sud*. Es curioso porque en la *mostra* la pasamos y para presentarla y tal, sinceramente como la novela no la conozco, no, pero es esta expresión de “allí abajo” y ella es su retorno a sus orígenes judíos y está en Tel Aviv. Entonces esto son documentales, luego ella tiene, también tiene ficción.

Uno de los puntos fuertes en común entre el cine y la filosofía es la cuestión de la realidad:

R: Una de los puntos en común es la relación entre imagen y palabra y la otra, la cuestión del tiempo. Son las dos que señalaría. Lo que pasa que supongo que si has leído alguna cosa de cine y filosofía es aquello de... lo digo porque todo el mundo cita la frase de Godard, que está muy bien, “¿qué es la imagen?, una forma que piensa”. Claro es una forma que piensa, no sé si tú..., te recomiendo porque es de lo mejor, las *Histoires du cinéma*. Juega con imágenes, fotografías, cuadros, o sea, cualquier representación y toda su reflexión acerca de si el cine ha sabido explicar el siglo XX o no, y no, hay un agujero de los campos, etc. Y llega a la conclusión de que el cine no ha podido explicar el siglo XX. Hay un autor que me gustó mucho, ahora ya..., que es Didi-Huberman. Hay un libro donde se muestra la polémica de Didi-Huberman y Godard, *Imágenes pese a todo*. Esto está traducido, *Imágenes pese a todo* en el extremo de la gran discusión de la imagen o no imagen de los campos, el testimonio cuando hubo y toda la discusión si era o no era posible dar una imagen de los campos, cualquier imagen es falseada, etc., toda esta discusión, ahí hay cosas interesantes a valorar que es esto y por esto es la expresión *Imágenes pese a todo*, cuando hubo la gran polémica con las cuatro fotografías de la entrada en las duchas para entendernos, en Auschwitz, en uno de los pabellones. En fin, lo digo porque lo que hace Godard en el fondo es que él dice que no, que la realidad ha de ser redimida en plan), es decir, hay que restituir la realidad porque el cine no ha estado a la altura de la realidad que pretendía testimoniar, que es precisamente dar cuenta...

P: Entonces, ¿viene a decir un poco que en realidad lo que hay que solucionar no son las imágenes, sino la realidad?

R: No es solucionar, es una interpretación de la historia y del cine, por esto habla de la imagen como redención, que lo queda es la imagen para redimir la culpa que fue no estar en su momento dando imágenes de lo que realmente estaba ocurriendo. Hay toda una reflexión sobre las imágenes también de..., ya me acordaré, las imágenes de la guerra que es un... también es un juego, un documental sobre imágenes grabadas. Es decir, toda la discusión ¿es la imagen un documento?, ¿de qué es documento?, igual que el testimonio, esto ya, el testimonio se puede recoger oralmente, pero ¿qué es una imagen testimonial?, ¿quién testimonia?, ¿qué es el testimonio?

P: Hombre, yo creo que hay un cruce ahí entre la subjetividad del que está detrás de la cámara y la objetividad de lo que está ocurriendo delante de la cámara.

R: Allá voy, esta objetividad de lo que está ocurriendo delante de la cámara es una objetividad solo en un sentido físico, que es lo que está delante porque la subjetividad del que está detrás ya está parcelando lo que está filmando, es todo lo que se ha hablado de la entrada en los campos, con las imágenes que conservaron del ejército americano, que sorprendió cuando los que iban directores, ¿eh?, como..., ya me acordaré del nombre, da igual, que hubo aquella película que ahora han salido artículos sobre... que montó, decían, Hitchcock, pero bueno, colaboraron muchos en la entrada a los campos, sobre todos los americanos e ingleses. Lo que se ha conservado es lo que se grabó desde el ejército americano, ingleses lo tenían, era muy horroroso, total que se hizo una especie de acuerdo internacional y ahí las imágenes del holocausto que hay que han pasado en todos los documentales. Estas imágenes, ¿qué ocurre?, que los mismos que habían filmado empezaron a ver aquello que era como el estupor y vale, coger la cámara para registrarlo, pero es que a veces hacían volver a salir del barracón a los que ya salían como fantasmas para poderlos tomar de una determinada manera, se estaba reproduciendo el acontecimiento inicial, es absurdo hablar de un acontecimiento originario cuando alguien pone el pie en una realidad que le es totalmente ajena y lo que emerge es algo que le sorprende. Entonces, ¿qué quiere decir el testimonio?, ¿grabar qué? Ahora ya nadie se cree lo de los enviados especiales porque aquellos van corriendo, plantan la cámara en algún sitio y que luego pasa todo el filtro, pero al margen del filtro, ¿qué quiere decir llegar a un sitio que no sabes ni lo que está pasando?, ¿dónde plantas la cámara? Entonces ahí está, ¿qué es el documento? El documento es simplemente el documento de la filmación, nada más.

Algo queda de objetividad en la imagen, una huella, una señal, un resto:

R: Sí, ¿y cómo lo arrancas? Ahí es donde está el papel que para mí tiene el documentalista, cómo de alguna manera trasmite a través del documental que tú has elaborado este resto, esta...

P: Cómo le das vida, ¿no?

R: Cómo muestras esto que se escapa de tu propia mirada, incluso de lo que tú pretendías mostrar y enseñar, esta cosa que se te escapa siempre de la realidad, esto que las imágenes pueden comentarlo y que tú no eras en aquel momento ni consciente, un poco para decirlo así, ¿eh?

¿Qué hace Chris Marker? Te monta todo aquel discurso, aquel sí que es filosofía pura, de cómo se expresa a través de las imágenes un pensamiento y siempre queda, ya me acuerdo, lo típico, el *Sans soleil*, cómo coge las sonrisas de las mujeres en el mercado, cómo te las pone una al lado de la otra. Entonces aquella sonrisa que en un reportaje habitual queda como medio camuflada, él te la coge y te la marca, es subjetivo. Él te coge un signo que va enlazando con su pensamiento, esas miradas furtivas y por esto este parar la cámara. Esto sería romper.

P: Claro, yo creo que lo interesante del documentalista es eso, es coger..., o sea, la objetividad en sí no te dice nada, que sea huella, es como darle la vida que está detrás, como que lo que le infla le diera la objetividad.

R: Sí, o que tú marcas las pautas de aquello que ve el espectador, el valor que tú le das, qué es lo que quieres decir,

qué es lo que quieres mostrar. Yo creo que básico tanto para la ficción como para el documental, primero tener algo que decir, en esto estoy de acuerdo con Godard, primero pensar y luego coger la cámara porque hay películas que dices son vacías porque es que no tiene nada que decir y te ha montado una película, pero no sé, es difícil expresarlo porque realmente sería de directores que te aportan o no te aportan un cambio, aunque sea un momento, aunque sea un instante, aunque sea una imagen, algo que te hace reaccionar, que no es aquello que vas tragando, “bueno, me he distraído”, “no, no está mal”, “está bien hecho”, “lo hace bien”, pero no hay nada que en un momento dado, aunque sea un momento y aunque sea algo que luego trates de rastrearlo en la película...

P: Es decir, que te lleve a otra realidad, en vez de la tuya, que te sacque de tu marco con el que ves el mundo.

R: Exacto, que te sorprenda...si eres especialista en cine costará un poco más que si eres un espectador habitual, pero que cause esta extrañeza, para mí sería, ¿sabes?, en lugar de buscar el reconocimiento, ahora me sale la palabra, buscar la extrañeza, lo extraño.

Extrañarte de la realidad a través de la mirada de otro:

P: O sea, no reconocer la realidad, sino extrañarse de ella.

R: Extrañarla, extrañarte de ella, que es en el momento en que te colocas viendo la realidad como producto de una mirada de un sujeto, de lo que quieras, de algo que te ha mostrado aquello. Sería esto. Entonces aquí, claro, es difícil podértelo transmitir, soy consciente en las clases y todo de cómo explicarle a alguien, no podría a no ser que cayera en tópicos. Te podría decir no, hay este *travelling* sí y no.

P: Este *travelling* en el tiempo.

R: El cómo se produce este momento.

P: Cómo se produce la ilusión, ¿no?

R: Este romper, este ver algo que te sorprenda, algo que te extrañe, el no reconocimiento, el director, el artista en este caso cómo juega con el reconocimiento si es película de ficción que vaya siguiendo un argumento, que no sea una cosa de vanguardia enloquecida, el delirio, para entendernos, sino de qué manera mueve estos hilos del reconocimiento de una realidad y a la vez este extrañamiento que pido que sería el poderla ver desde otra perspectiva, que te aporte algo, que te haga pensar o no pensar...

P: Yo creo que esa capacidad de generar ese extrañamiento...El pensamiento que es independiente de si es ficción o no ficción.

R: Exacto. El que no sabría decirte si fuera una clase o diera... trato de... siempre que hablo de imágenes quiero que se vea, o sea, en clase mostrar una imagen, mostrar un fragmento, pero lo que me doy cuenta es que hay, rompiendo con esta crítica basada tan obsesivamente en buscar el recurso formal que ha dado lugar a una determinada significación, me doy cuenta cuando trato de mostrar aquel trozo, aquello, que me quedo corta, es decir, que la imagen, es como si se creyera que la imagen es poseedora del signo de la articulación que te permite explicar un determinado significado.

Escribir sobre cine... ¿Cómo definir el cine? ¿Cómo explicarlo? Es difícil de definir porque la película como el pensamiento consiste en un proceso:

P: Yo creo que el tema está en... en clase me imagino que pones un ejemplo que a lo mejor, ¿qué dura?, cinco minutos como mucho y, claro, el cine, como el pensamiento, requiere de un proceso, de una modulación.

R: la experiencia del tiempo.

P: Es como la iluminación, el punto o lo que sea de..., pero necesitas el tiempo, necesitas el... es un proceso, es que pensar es un proceso hasta que llegas a una idea, pues con las imágenes pasa lo mismo. Entonces, claro, un fragmento pues es lo que tú dices, el...

R: Tratas de que sea, de que intuyan algo pero nada más.

P: Claro, es difícil. Se puede hacer, estoy pensando ahora por ejemplo en Bresson, estos planos detalle que a veces tiene o lo que sea, pero sí que un poco deja la puerta abierta.

R: Si te fijas, por ejemplo, en Tarkovsky, en Bresson, en estos autores, que además tienen una explicación teórica muy consistente, porque dibujaba y porque ha sido tan tratado, pero tú lees a Tarkovsky *Esculpir el tiempo* y dices fantástico y te vas en plan obsesivo a ver (a ver aquel momento y no, no lo encuentras, es decir, su teoría no es que vaya en la parte teórica distinta de su práctica o, como Bresson cuando habla del trabajo del actor, de la interpretación y habla de que es una maravilla el cinematógrafo, es ahí que si tratas de ejemplificar aquello al máximo en una película y tal, se te va a porque realmente han elaborado un pensamiento, han construido unas imágenes que se basaban en un pensamiento o el pensamiento ha salido de su propia práctica cinematográfica, e intentar encajar las formas, maneras, lo único que puedes hacer es como una tipología y comentarios acerca de las imágenes tiempo, imágenes movimiento, categorías, imagen-índice, imagen..., que aquí viene también el error, pesar que con dos libros de Deleuze tú puedes constituir una teoría o prolongarla con un vocabulario porque es un tipo de pensamiento el de Deleuze que has que conocer su filosofía a qué responde, y lo que hace es una visión de autores que le interesan y comentarios críticos porque una película no se acaba en la película, sino en todos los discursos que la película ha generado y, a partir de ahí, trata de buscar una tipología de signos para explicar lo que a él le parece crucial y que a veces se ha utilizado “viva la virgen” o como un modelo canónico que es lo de la imagen-tiempo y la imagen-movimiento. Entonces, si alguien obsesivamente va diciendo la modernidad y la imagen tiempo, explíqueme usted qué es la imagen tiempo; el tiempo aparece y entonces empiezan con términos casi de revelación mística, ¿sabes lo que quiero decirte?, que son temas peliagudos, pero que indiscutiblemente hay una vinculación cine-filosofía cogiendo la frase de Godard de “una forma que piensa”, lo que pasa que la imagen piensa sensiblemente o a través de sensaciones, afectos y el trabajo del pensamiento siempre ha sido el concepto. Entonces el cómo encajar puedes entrarlo pues un tratado de estética, puedes cogerlo como..., pero es el tratar de dar una forma conceptual a una experiencia sensible y, si quieres, desde la filosofía como el concepto puede generar determinados afectos o sensaciones que te llevan a la imagen. Por ahí sería. Yo sé que es no decir casi nada, pero...

P: Cuando pienso en la filosofía de Deleuze, por ejemplo, yo creo que él está como estirando las palabras, bueno, todo filósofo crea una terminología nueva, ¿no?, hay una asociación en tu filosofía y tu vocabulario. Yo creo que estos filósofos posmodernos se han dado cuenta de los límites del lenguaje para expresar la realidad, entonces es

como que intentan, aparte de estetizar su lenguaje, hacerlo un poco más artístico, ser artistas del pensamiento, no sé cómo decir, que no sean conceptos tan cerrados... Sobre todo mezclan dos palabras. ¿Por qué? Porque dos palabras permiten no cerrarte en una, sino que rebote una sobre la otra.

R: Necesitas hablar con metáforas cuando el significado ya no queda anclado, empieza a moverse, entonces tú vas leyendo.

P: Es el origen de la filosofía, ¿no?, la relación con el mito.

R: Allá vas. Estos posmodernos tú vas leyendo, entonces parece como si la página, la cosa, empezaran las letras a moverse y está muy bien porque te hacen pensar, incluso puede haber algunos tipo, que no he leído mucho, Žižek que tú lo lees y dices, pero ¿qué está diciendo?, y de repente, lees un párrafo y “patapán”, se te despierta algo. Žižek tiene algunos escritos sobre cine que es, bueno, hay algunos que ya lo dejo estar porque parece un delirio, se dispara y llega un momento que realmente es un lenguaje tan privado, para decirlo en términos de filosofía así del lenguaje que, claro, ya no puedes entrar, pero se te dispara en algunas cosas y es oportuno, es decir, luego es inasible, este tipo de autores el problema que tienen es, lo poco que conozco, de estos autores tipo Rancière, tipo..., que no sé si llamarlos postmodernos o qué y los franceses tienen mucho, se te escapan de las manos, tú vas leyendo y tú dices sí, sí, no digo un Miguel Morey, que es especialista en Foucault.

P: Son asistemáticos.

R: Y luego su filosofía tiene vida propia, es decir, un mismo concepto, lo poco que conozco de Lacan, varía a lo largo de su trayectoria. Por tanto, las connotaciones es como algo que fluye, que se te escapa, no hay definiciones cerradas, con lo cual has de estar muy familiarizado para ir leyendo al ritmo de su movilidad y luego ya es más peliagudo porque eso es admirable, en este caso Miguel Morey, cuando elabora, pero fíjate que habla de aspectos, puede organizar los escritos, puede hacer prefacios escritos, contextualizarlos, tener una visión global de su filosofía, pero sería absurdo en plan americano, como hacen los americanos, hacer como las pastillas de este tipo de filosofía. Bueno, ya sé que me ido, pero era para un poco ver la conflictividad que hay en este caso entre imagen, concepto, entre imaginación, si quieres, y conceptualización, cómo se trabaja con imágenes, cómo se piensa con imágenes, {pero} siempre se piensa con conceptos, el cómo vincular las imágenes a conceptos, cómo las imágenes pueden generar...

¿Qué es pensar? ¿Podemos pensar sin recurrir a la representación?

P: Pero ¿tú crees que podemos reducir el pensamiento a conceptos?

R: No reducirlo, es que es la única transmisión. ¿Cómo sé lo que estás pensando si no es a través de conceptos?

P: Pero el concepto sirve para la comunicación, pero cuando piensas, no sé, yo creo que hay como una instancia que está guiando estos conceptos, ¿no?, no sé cómo decirlo, pero también es muy metafórico. Pero, por ejemplo, en la tesis, tal como lo elaboro yo en esta mezcla de cine y filosofía, a veces es más cine y a veces más filosofía, hablo del pensamiento simbólico. Entonces, bueno, hago un análisis de mitologías comparadas de varias culturas, etc. y, bueno, vengo a decir un poco que, por ejemplo, la tríada es una constante en muchas culturas, en muchas religiones y como forma de pensamiento siempre está ahí como debajo de las palabras, por así decirlo.

R: Claro, pero esto yo lo interpretaría no tanto como un arquetipo, como una estructura que está en la base, sino

algo que aparece en la superficie, en los mitos, etc., pero sin hablar de fundamentos o del pensamiento humano, no me atrevería, ¿entiendes? Es lo que me cuesta de Jung, claro, es decir, no conozco prácticamente nada, pero me cuesta mucho pensar en estos términos. Tal vez por un tipo de prevención de estas estructuras fijas, es una posibilidad, ¿eh?, y puedes además, yo pienso, construir estos arquetipos o elaborarlos o explicarlos o fundarse en ellos sin necesidad de decir que ese algo de la eternidad, es decir, de la naturaleza humana *per se*, puede quedar allí como resultado de un estudio comparativo. No sé si conoces a Nuria Bou, ella estudió los arquetipos y se basó en las estructuras de Gilbert Durand, de la antropología junguiana, y lo que hizo fue, dentro del cine clásico, estructuras de mitologías, quiere decir, el personaje de Perséfone, ¿entiendes?, precioso. O bien Carlos Losilla o bien Josep Maria Català.

Escribir sobre cine... la historia del cine, ¿Cómo dar cuenta de los cambios en los paradigmas cinematográficos?

Carlos Losilla, por ejemplo, habla sobre la pérdida del cine clásico, la pérdida clara de un tipo de cine que ya no podía sostenerse, que es el cine clásico, se crea para poderlo perpetuar, se crea como objeto de melancolía, es decir, se incorpora y entonces la modernidad no es más que un cine clásico incorporado. Aquí te encontrarás artículos sobre eso, ¿eh?, la forma que tienen los de la *Nouvelle vague* es inventar el canon del cine clásico para ellos poderse posicionar y toda la revisión que hacen del cine americano de autores como Hitchcock etc. no es más que un incorporar aquello perdido, para no perderlo. Entonces en plan muy freudiano, la melancolía, que es la reacción ante una pérdida, tienes dos posibilidades: hacer un duelo de decir aquello ya se ha perdido, ya se acabó, se acabó, por tanto admites la desaparición, la melancolía sería esta tristeza que no tiene un objeto determinado, difusa, que obedece a un objeto perdido, pero que en el fondo es algo que nunca se ha tenido. Entonces añoras la pérdida como sustituto de aquello que te falta, en estos términos...

P: Sí, es una lectura, es una interpretación.

R: Esta es la idea de la historia, en este caso de la invención de la modernidad, es decir que es un revisar la historia del cine desde las bases teóricas de la división, no solo periodos sino de los modelos de cine clásico, cine moderno o posmoderno, una manera - el posmoderno no, ¿eh? - una manera de hacer el relato del cine, ¿cómo relatamos el cine?, o sea que en lugar de la historia pues es el relato del cine, con qué parámetros, cómo lo pensamos y un poco es por dónde vas también, aunque sea a nivel histórico de buscar las referencias. Lo de la mirada también, lo de la mirada antigua, arcaica o la mirada moderna es eso.

Lo femenino en el cine:

R: Cuando yo hablaba de la *mostra*, la mirada femenina al final era, ¿qué es esto de la mirada femenina? Se podría hablar de posicionamiento dentro de la división de sexos hombre y mujer, dentro de esta división de géneros estipulada, ¿qué posición, masculina o femenina?, pero claro, incluso dentro del feminismo siempre, yo por lo menos, es como el peligro que lo temo, puede haber una explicación de por qué lo temo tanto que es el esencialismo. Entonces por esto cuando tú me hablabas de arquetipos, de sustratos, siempre {es este} miedo, sí,

pero no es esencia de nada, no determina nada; hombre o mujer no hay una esencia femenina que debe salir a la luz y se expresa a través de las imágenes, no, hay una oposición evidentemente marcada culturalmente, pero no hay esencia, es al contrario, es buscar...

Lo que es innegable, la gran discusión, ¿eh?, de algo marcado a nivel visual, físico, dilo como quieras, de genital, es decir, de características sexuales biológicas masculinas o femeninas, la realidad te interpela ya de una manera y tú respondes de la manera que se te está pidiendo desde todo un proceso, aquello de que se construye, que quiere decir que existe la diferencia sexual, pero no el género ni como incluso a veces se habla de literatura de género, ¿esto qué es?, me acuerdo que siempre decía, *films* de género, ¿eso qué es?, simplemente entender, y mira que he estado años con la *mostra* y cada año, te lo digo con total sinceridad, tenía grandes problemas en la rueda de prensa para decir qué caray estábamos haciendo con un festival solo de cine realizado por directoras, hasta ni yo sabía al final qué, ¿entiendes?, en ese sentido, porque siempre me cuestionaba que era simplemente una mirada, pero que, evidentemente, venía mediatizada o condicionada, pero no por algo marcado desde este punto de vista, sino que prefiero verlo como una especie de interactividad entre tú y el mundo, y que se va configurando con unas pautas innegables y incluso podría extremar las maneras de pensar por periodos, por filosofía anglosajona, francesa, occidental, oriental, pero que es en este juego, y entonces el esfuerzo de pensar de otro modo es intentar aquello situarte en algún sitio que no sea el sitio donde se te pide que mires, que compruebes, que analices y ver qué pasa.

La constitución del lenguaje audiovisual, el feminismo y la mirada patriarcal:

P: Es que, a ver, no sé ni conoces a Burch... *El tragaluz del infinito*, *Praxis del cine*, ¿has leído algo?

R: Sí.

P: Pues al final del libro él dice que lo que ha hecho en su genealogía del cine es ver cómo los factores sociales, ideológicos y económicos han influenciado y cómo se ha configurado ese lenguaje, y él, al final del libro *El Tragaluz del infinito* le dice al lector que es consciente de que se le ha dejado la otra parte del pastel o de la formación de la imagen que es no solo la parte material, los *a priori* materiales que Burch los trata, sino los *a priori* simbólicos; que nosotros hemos estudiado a través de lo imaginario.

R: Ya te entiendo ahora con *a priori* y ya no nos molesta para nada, sigue.

P: Vale, entonces dice eso. Bueno... Burch lo que vendría a decir es que en la constitución de este modo de representación institucional digamos que ha surgido como de una cultura patriarcal, o sea, él recoge la crítica feminista al hecho de que argumentan pues que una vez que se ha naturalizado ese lenguaje, se ha cerrado las puertas, por así decirlo, a todo un mundo expresivo de la mujer por estar constituido a partir de una cultura patriarcal.

R: Ahí estaría, sí, el efecto ideológico estaría ahí, en esta universalización que es mi obsesión, que siempre hablo de parcelar el resto, lo que queda, nunca basarse en lo universal, en la naturalización de la imagen, en lo universal, en lo... ¿entiendes?, esto sería realmente el efecto ideológico, que cualquier imagen se presenta como aquello que hay, aquello que es, no como “representación de”, no hay una distancia entre imagen y realidad, sino cuando la imagen se presenta como tal realidad, esto es lo malo, y ahí sí que entiendo que, dado que evidentemente quien ha

marcado unas pautas culturales es el patriarcado o, mejor dicho, la no diferenciación de sexos.

P: La imposición de un sexo o del otro.

R: Exacto, un universal que es el ser hombre a partir de ahí sí que se pueden hacer lecturas feministas, pero yo recuerdo en el momento de leer todas las críticas feministas, es igual a partir del movimiento de mujeres y los 70, los 80, Chantal Akerman una de las películas claves del feminismo que fue [Jeanne Dielman](#), que hizo ella, este buscar la mirada masculina, este decir que el cine clásico ya marcaba una división sexual en las formas de mirar, que era mirar a través de la mirada del amo, el patriarcado, etc., la cosa se ha ido aflojando básicamente porque si estás valorando de qué está hablando esta esencia masculina, este descubrimiento de la mirada femenina, ¿esto qué es? Es lo que te decía del esencialismo, puedes caer.

P: Entonces la pregunta que se hace Burch es si el modo de representación institucional es la proyección diegética de un imaginario masculino, ¿por qué las mujeres se sienten también plenamente identificadas con esa mirada?, es decir, ¿por qué consumen o aceptan ese tipo de películas sin oponer resistencia y de una manera cercana y familiar?

R: Porque es un poco como comentar si me trasplantan el cerebro de otro si voy a tener problemas de identidad, no, oiga.

P: A mí también me parece evidente la respuesta.

R: Entonces la otra cosa, que es una buena pregunta porque aquí nació mucha polémica en el feminismo, es, bueno, hablar un poco de esta universalización y ahí, claro, ya lo planteas, la cuestión una imagen. Yo no creo que haya una imagen propia de mujeres, te lo digo con toda sinceridad. O de visión femenina ni en femenino.

P: Yo lo que hago es desplazar un poco la cuestión, es decir, no veo que haya una diferencia entre la mirada de la mujer ni del hombre, sino que me remito a lo que he dicho, que en cada hombre hay una mujer y en cada mujer hay un hombre.

R: Puede haber posiciones que en nuestra cultura llamaríamos posición masculina o posición femenina, estoy de acuerdo totalmente. ¿Cuál sería?, esto ya es otro tema, no te sabría decir a nivel de lenguaje cinematográfico.

P: Yo lo he llevado un poco en mi osadía o en mi delirio...

R: No, no, hay delirios fantásticos, ¿eh?

P: Pues yo lo he llevado al terreno de ver que el cerebro humano tiene dos hemisferios...

R: No, se ha hablado mucho.

P: El hemisferio masculino y el hemisferio femenino. Entonces todo lo que corresponde a la imagen de estructura, de significación, de codificación, de hacer un lenguaje de la imagen, de planos, secuencias, entonces todo lo que es la representación, lo que es el significante de la imagen yo creo que corresponde más a la intencionalidad masculina que todos tenemos dentro. Y todo lo que emotividad yo creo que corresponde...

R: A la parte femenina.

P: A la parte femenina. Si yo estoy muy de acuerdo, si siempre me baila todo porque cuando me dicen no, el cerebro de la niña es que no me meto porque me lo están diciendo con datos, ¿por qué no admitirlo?, o sea que el cerebro de la niña, las niñas son más lábiles, son más plásticas, aprenden antes que el niño a hacer no sé qué, el niño tiene otro tipo de pensamiento, pero esto te lo explican los neuros, psiquiatras y demás, entonces claro, ya no me meto, es que es absurdo discutir por ahí porque, quiero decir, tiene que haber algún... que tiene que ver con

una educación, sí, pero tampoco no exageremos, no todo viene de la educación, hay como una especie de predisposición, si yo no me meto, puede haber algo biológico, que nada es determinante ni lo biológico ni la locura está escrita en el lóbulo derecho aunque se localizan determinadas enfermedades, pero ni tampoco el otro extremo de decir no, nada está escrito en el cerebro, hombre, quiero decir que realmente puede estar muy bien, se abren preguntas.

P: Se abren preguntas.

R: Yo creo que sí.

¿En qué se diferencian las películas hechas por hombres de las que están hechas por mujeres?

P: Pero determinar cómo es la mirada de la mujer, eso es una pregunta muy difícil, ¿no?

R: Es que creo que es una pregunta que no va a llevar a ningún lado, ¿cómo es la mirada de la posición femenina?

P: Claro, yo creo que tampoco lleva a ningún lado.

R: No, y ya te digo, me he encontrado con este problema, que a ti te lo puedo decir con toda confianza porque claro, yo lo que no podía hacer en la rueda de prensa, por ejemplo, es decir la *mostra de films de dones* pues no se diferencia nada, ¿y usted por qué está haciendo...? porque la otra cosa era también esto de la mirada que si tenían que ser directoras. Yo, que no me entero, había estas directoras modernas de los “trans” que ahora las conocías como Pepita y, dentro de su transformación porque no era masculino o femenino, era el “trans”, el que transitaba, pues oiga, ahora lo pesco como Eduardo, ¿qué hago?, ¿la presento como directora? Pero ¿qué valorabas?, ¿si era hombre o si era mujer? Entonces me encontraba yo misma con unas barreras, ¿entiendes?, al decir film de mujeres, film realizado por mujeres y al final fue la discusión, la identidad con la que se presenta y al final tienes que decir con la que se presentará el próximo mes, no lo sé, pero la identidad no como algo esencial de esencialismo, sino como algo que te construyes, te atribuyes, sobre lo cual te miras el mundo y el mundo te mira a ti. Hay veces que no puedes fabricarte una identidad, que es lo que intentaba más el feminismo más radical, porque hay unos impedimentos personales, culturales, biológicos, etc., pero es tal como entendía todo el furor “trans”.

P: Entonces, para concluir la cuestión, ¿en qué se diferencia el cine hecho por una mujer del hecho por un hombre?

R: A lo bestia y en plan provocador, en nada.

P: Pero ¿y estos tópicos de la sensibilidad, lo emotivo?

R: Hablando en serio, lo que sí es cierto es que normalmente aquellas películas firmadas con el nombre de una mujer, su tipo de transgresión, aunque no necesariamente, pasa por una violencia de los propios parámetros en que se la ha metido. Quiero decir que ya el hecho de coger la cámara ya te obliga a una serie de pasos y de posicionamientos que se traduce en el tipo de películas y en la opción que tienes a la hora de elegir un tema, de elegir una forma de sensibilidad determinada. Es peliagudo, pero en el fondo es decir, no sé qué decirte, no hay esencia femenina, no hay mirada esencialista o que esencialmente sea femenina, pero sí que es verdad que cuando una directora coge la cámara hay un cambio porque si (Inaudible 0:26:55) aquello se ve obligada a adoptar algo que no le tocaba socialmente, con lo cual hay una violencia que ya dice algo.

¿Existe una mirada femenina? ¿una representación y una narrativa específicamente femeninas?

P: Eso en cuanto a nivel no de escritura, sino de la historia.

R: De representación, de esquemas de representación de la historia, de maneras de tratar la cámara, de maneras de tratar un desnudo, de lo que se ha hablado tantas veces. No pondría pautas, es un no saber contestarte, no lo dudo, no decir que la mujer no fragmenta el cuerpo, eso es una tontería que se leyó mal el famoso artículo de *La mirada clásica* y el despedazamiento y el fetichismo de la mirada de la, ¿cómo se llamaba aquella famosa...? Espera. *Placer visual y cine narrativo*, ya te digo, es que es el base, este es la clave. Si tienes que hablar de esta cuestión, es imposible que no lo leas. *Placer visual y cine narrativo*, Laura Mulvey. La pregunta de Burch sale de ella, es decir, qué placer hay para una mujer contemplar el cine clásico, el cine narrativo y ella te lo explica a nivel de estructura narrativa, tanto de placer visual, de imagen plástica como del placer narrativo de la intriga aquí toda la radiografía del cine clásico. De ahí salió que las películas feministas eran películas aburridísimas o trasgresoras totalmente, quiero decir, porque rompían con la ficción del cine narrativo.

P: Y rompían con la cultura a la que estamos acostumbrados.

R: Sí, pero entonces Teresa de Lauretis y otras feministas reivindicaron un placer narrativo que podían tener las mujeres, que no necesariamente pasaba por el masoquismo, ¿eh? Había quien teorizaba sobre el masoquismo, pero esto de qué es lo que le interesa a una mujer ver en una película o qué placer tiene una mujer al contemplar una película. Es este juego de posicionamientos que hablaban ellas.

La relación entre lo femenino y el cine documental:

P: Sobre esta base triádica en la que se mueve mi tesis, me he decantado por la hipótesis de situar un imaginario femenino, como esencia del cine documental, o más bien, como motor intencional a partir del cual se mueve la persona que elige coger una cámara y grabar un documento. ¿Qué opina?

R: Podría ser... como la parte femenina de dar constancia, de dar testimonio.

P: Y también por la naturaleza emotiva que tiene el cine documental de dar la voz al otro.

R: Pero fíjate que hay cine documental que no es así. Depende de lo que cojas por el término “documento”. ¿Qué es un documento? Lo que tiene el valor de hacer referencia a algo que ya ha sido. Documento que recuerda a lo que ya no es. Un documento testifica sobre algo que ya ha sido. Hay que distinguir entre documentar y testimoniar. Testimoniar es dar fe de algo; porque has vivido la experiencia y puedes dar fe de ello. Puedes argumentar que lo subjetivo, en el caso de que sea testimonio esté más decantado por el esquema de lo femenino; si no yo no me aventuraría a afirmar dicha hipótesis. Quiero decir que el documento, los archivos,... tal y cómo los expone Foucault, un archivo ya es una distribución de los saberes, cuáles tiene valor y cuáles no. Lo importante es definir a qué te refieres con “documento”, qué se considera documento; ¿Lo íntimo?, ¿lo privado?, ¿los documentales de la época?, ¿los vídeos familiares no archivados? En eso sí que te daría la razón. Que en este terreno de lo privado, lo íntimo, lo familiar,... sí que es un reducto de la mujer que reivindica ese espacio. “Todo lo privado es público, todo lo privado es político” que es uno de los gritos de las feministas; es decir, que los

problemas privados no son únicamente personales, sino que tienen que ver con una injusticia y una desigualdad social hacia los géneros. Por eso te digo que tendrías que matizar qué tipo de documental, qué tipos de documentos.

P: Cuando pienso en un documental, pienso en un documental de carácter social.

R: Pero, ¿cuál? Imagínate que quieres estudiar el franquismo. Hay un magnífico documento: el NODO. Independientemente de la intencionalidad con la que se hizo, se ha convertido en un documento histórico por lo que representa históricamente y por ser la imagen oficial del régimen. Puedes estudiar a partir del NODO la imagen que se elaboraba y que se quería transmitir del dictador, y de ahí tú puedes hacer una contralectura. Por eso te digo que al hablar de la función básica o esencial del “documental”, y querer ver en ésta una esencia de lo femenino es difícil.

P: No hablo tanto sobre lo qué es un documento. Yo pretendo referirme a la intencionalidad de la mirada documental, que creo que está marcada por un desprendimiento de uno mismo en busca de lo que la realidad te va a decir. Mientras la ficción es toda una elaboración tuya, en el contacto directo con la realidad, en el documental, digamos que se produce un choque con algo que no eres tú. Podría decirse que en la imagen documental hay un cruce entre subjetividad y objetividad; que también lo encontramos en la imagen de ficción, en pequeñas dosis, pero no de forma tan evidente.

R: Tu argumento recuerda mucho a los textos teóricos de Rossellini sobre el Neorrealismo italiano.

P: Sí, también ellos querían encontrar algo de esto. Por eso te digo que la actitud documental es diferente a la del autor de ficción. Por eso hablo de los a priori de la representación. Yo me pregunto “¿por qué nos ponemos detrás de una cámara?”, “¿qué es lo que queremos grabar y mostrar?”. Yo califico la actitud documental como femenina por el hecho de tener esa predisposición a salir de uno mismo y a entender las cosas, guiado por la empatía. Creo que el contacto con la realidad está motivado por una intencionalidad que nace de lo emotivo, de la naturaleza femenina de toda consciencia.

P: Visto así me parece más razonable como hipótesis. En una tesis tradicional sería “cuáles son los cambios que se han operado con X documentos (películas, textos literarios, teóricos, etc.) sobre la función del cine, sobre lo que busca el director...” Es decir, lo tradicional sería hacer un recorrido por las argumentaciones de los cineastas sobre sus motivos para dedicarse al mundo del cine; recoger los motivos que les ha llevado a ponerse detrás de una cámara.

Praxis sociales del audiovisual; films colectivos, alfabetización tecnológica, dar la voz al otro,... (la labor de “Drac Màgic”):

P: Para acabar, me gustaría hacerte algunas preguntas sobre tu experiencia con “Drac Màgic”. En “cine sin autor” trabajábamos en esa línea de dar la cámara al otro y dejar que, pues eso... darle voz o darle imagen y que sea dueño de su propia imagen, de su propia narrativa, que exprese los temas que realmente le interesen...

R: Estás hablando de unos puntos que es el inicio del cine feminista. En la ruptura de los 60, si te fijas, incluso el cine este *Nouvelle vague*, etc., o el *free cinema* una de las cosas claras era romper la dinámica de la producción,

hecho que han facilitado las cámaras de bajo coste, montaron cooperativas y entonces es dejar de utilizar los medios que te impone el poder, el amo, el dinero y pasar a ser tu propio productor, y es aquí, entiendo la palabra autor, así como los de la *Nouvelle vague* reivindicaron la autoría en contra del sistema industrial de Hollywood, puedes hablar de cine sin autor en el sentido del personaje de a pie, puedes extremar esta creación cinematográfica sin ponerle la de creación, sino como forma de expresión, incluso de autoconocimiento. Es decir, en el momento en que tú construyes tu propia imagen, es igual, filmando la cotidianeidad, filmando un minuto de lo que quieras, que simplemente es saber cómo disparar un botón de una cámara, por esto en Drag Magic proponíamos el *video del minut*, era el *video del minut*, un cine colectivo.

P: ¿Tenía que ser en plano secuencia?

R: Plano secuencia. ¿Sabes por qué? Para no tener la manipulación técnica, la que era más hábil con montaje en medios técnicos, por esto era sostener un minuto.

P: ¿Y por qué dices que era colectivo?

R: Porque se exhibía montando todos los minutos en la colectividad. Ahí se podía entender este film, esta palabra autor.

P: Ah, claro. Es que en cine sin autor se podía romper con la autoría de muchas maneras. Una era romper la jerarquía del dominio, es decir, de imponer una idea, entonces las decisiones del film todas se tomaban en asamblea, o sea, de manera horizontal. De eso me ha llamado la atención lo colectivo, es decir, el hecho de que se iba a rodar esta escena de tal manera, no lo decidía una persona, sino que lo decidía la colectividad.

R: Allí era cada uno portador de la cámara, o tres o cuatro, pero es que la cosa era coger un tema, ya digo, abstracto.

P: Pero digamos que no era una escuela de cine, o sea, hacíais la propuesta y recibíais *videos*. Vale, es que pensaba que había también un componente de escuela.

R: No, hacíamos talleres, pero... Es que era complicado hacerlo.

P: ¿Y en los trabajos de las mujeres se veía mucha influencia de unos cánones de representación audiovisual o...? Lo digo en el sentido incluso peyorativo, en el sentido de...

R: Sí, de tópicos.

P: De tópicos y de que costaba ver lo que realmente era suyo en el proceso de creación de la imagen.

R: Ya te entiendo. Era suyo todo, incluido los tópicos que podían haber asimilado. No, no, que haces bien. Y luego lo que se veía es este esfuerzo, porque ya era la convocatoria, de hablar en primera persona. Este esfuerzo de hablar en primera persona quiere decir de expresarte con tu propia voz, que es un poco lo que también me preguntas con lo de los tópicos, es decir, partía mucho de la propia experiencia del filmar, filmaban su casa, su vida, su cotidianidad,...

2) Varios: psicología: consciencia, cerebro y representación (epistemología).

Octubre 2015.

Los dos hemisferios cerebrales tienen funciones y características aparentemente diferenciadas, creando así, de algún modo, “dos mundos de significado”. Dado que como individuos somos una integridad, ¿cómo se relacionan estas dos áreas y dónde se produce la síntesis entre ambas?

R: Los dos hemisferios están fuertemente unidos por un haz inmenso de fibras que se conoce como Cuerpo Calloso. Continuamente, y de una manera impresionante, los dos hemisferios se intercambian información y trabajan al unísono.¹⁰⁹⁷

¿Cuál es la función del cerebelo?

R: Curiosamente, se desconoce mucho de él. Siempre se le ha asignado una función de control y regulación motora, calculando la dirección e intensidad de los movimientos y corrigiéndolos en línea en función de lo que percibe acerca de un movimiento en marcha y su grado de éxito. Aparte de esto, resulta que aparece implicado en multitud de actividades cognitivas de alto nivel, como el lenguaje, el razonamiento, la consciencia, etc, pero sin que aún se pueda determinar cuál es su papel en estos comportamientos.¹⁰⁹⁸

¿Podría decirse que lo que conocemos como “cualidades masculinas” corresponden al hemisferio izquierdo, y lo que conocemos como “cualidades femeninas”, al derecho?

R: No, no hay ninguna relación ni hay ninguna evidencia científica que apoye esto, ni directa ni indirectamente.¹⁰⁹⁹

Sabemos que el cerebro es plástico, flexible, y que es la consecuencia de todas nuestras experiencias; entonces, si sabemos que un cambio físico en el cerebro es capaz de cambiar nuestra conducta, ¿qué es el individuo? Y más concretamente, ¿Qué es la consciencia?

R: Para empezar, el hecho de que nuestra personalidad, en todas sus dimensiones, esté apoyada en el soporte físico que constituye nuestro cerebro, no supone ningún tipo de menoscabo para la valoración de lo que es un individuo. De hecho, lo erróneo sería entender el fenómeno que citas de modo determinista, es decir, concibiendo esa influencia del cerebro sobre la conducta de modo automático o independiente de nuestro control. Luego, realidades netamente conscientes y voluntarias, como el amor hacia el otro -fenómeno absolutamente humano-, comporta un correlato neuroquímico (oxitocina, dopamina, endorfina, etc.), que no pone en cuestión su realidad e importancia.¹¹⁰⁰

1097Prof. Manuel Martín-Loeches, Departamento de Psicobiología, Universidad Complutense de Madrid (Psychobiology Department UCM & Center UCM-ISCIH for Human Evolution and Behaviour; www.ucm.es/es-cech/cogneurosci)

1098Ibíd.

1099Ibíd.

1100Dr. Carlos Valiente Barroso (Departamento de Psicología Básica II (Procesos Cognitivos), Universidad Complutense de Madrid.

¿Ofrece la ciencia empírica alguna conclusión que haga pensar que la consciencia está más allá de una base cerebral, de un soporte físico?

R: La consciencia es una sensación subjetiva que produce el cerebro y que corresponde sólo a una muy pequeña parte de la actividad cerebral. Sin cerebro no hay consciencia.¹¹⁰¹

R: Entendiendo que te refieres a la 'conciencia' y no a la 'consciencia', tendríamos que mencionar la vertiente más radical para las relaciones mente-cerebro, ligadas a la teoría cuántica. Por sólo poner un ejemplo, las teorías de S. Hameroff y R. Penrose, pretenden explicar la conciencia desde el colapso objetivo y estructurado de la función de onda en los microtúbulos de las neuronas, por efecto de la fuerza gravitacional. Esta, junto a otras propuestas análogas (S. Kauffman; G. Vitiello, etc.), siguen sin poder dar respuesta a la interacción mente-cerebro. En definitiva, un reduccionismo en este sentido nos situaría en un escenario más ideológico o filosófico que puramente científico. De cualquier modo, hemos de decir que nunca puede haber conciencia sin cerebro, pero, por otra parte, tampoco podemos reducirlo a meros potenciales de acción que secretan sustancias químicas en nuestro cerebro, dado que, entre otras cuestiones, ese proceso se origina en todos nosotros, y, como sucede ante la conciencia moral, no todos nosotros lo experimentamos con el mismo contenido.¹¹⁰²

¿Cómo define la ciencia el estado hipnótico? ¿Tiene algo que ver con un acceso al inconsciente freudiano?

R: Como un estado de relajación profunda en el que uno está más susceptible de obedecer las sugerencias del hipnotizador. Nada que ver con el inconsciente freudiano.¹¹⁰³

En la configuración de nuestro pensamiento actúan varios factores: fisiológicos, experiencias, imaginación, argumentos racionales, irracionales,... ¿Qué es pensar? ¿Es posible pensar sin recurrir al lenguaje o la representación?

R: Aunque, aquí, podríamos entrar a confrontar autores como Piaget o Vigotsky, en términos generales, hemos de decir que sólo un pensamiento tan potente como el humano ha podido generar un lenguaje tan complejo. Y, por otra parte, podemos afirmar que nuestro pensamiento está ligado al lenguaje. De hecho, éste constituye el soporte cognitivo que sustenta nuestras mayores producciones intelectuales (va ligado a nuestros múltiples códigos personales, como el lenguaje musical, el lenguaje matemático, etc.).¹¹⁰⁴

¿Qué es la imaginación? ¿Y qué función cumple en la psique?

R: La imaginación resulta fundamental para nuestra función cognitiva. De hecho, se asocia circularmente con la inteligencia. Por ejemplo, se dice que los niños inteligentes exhiben mayor potencia imaginativa, y, paralelamente, la imaginación fomenta y potencia la propia inteligencia del infante. Muchas de nuestras grandes producciones -como los inventos que han hecho avanzar a la humanidad-, se han apoyado en esta capacidad, es decir, la imaginación que estimula la creatividad, ligada a los conocimientos que aportan fundamento y racionalidad a las intuiciones, han derivado en producciones originales y genuinas que nos han ayudado a evolucionar. Por ejemplo, los legendarios jóvenes genios compositores de música, ligaban sus conocimientos sobre a la música a una

1101Prof. Manuel Martín-Loeches.

1102Dr. Carlos Valiente Barroso.

1103Prof. Manuel Martín-Loeches.

1104Dr. Carlos Valiente Barroso.

importante pulsión imaginativa, para crear y generar composiciones magistrales.¹¹⁰⁵

Partimos de la base que la realidad siempre es significada, siempre percibimos representaciones; pero a la vez, la imagen que nos formamos de la realidad cambia. ¿Qué vía le queda a la consciencia para acceder a la “auténtica” realidad?

R: En psicología no trabajamos con "realidades" en el sentido "esencialista". Trabajamos con la percepción de la realidad, con los procesos y mecanismos psicológicos que actúan en la vida cotidiana.¹¹⁰⁶

Siguiendo con la pregunta anterior, ¿cómo se trabaja en un paciente la falsa percepción que tiene de algo?

R: Efectivamente, a pesar de lo respondido en la pregunta anterior, sí aceptamos la existencia de sesgos y percepciones erróneas. Se abordan los procesos psicológicos que determinan los errores perceptuales (intervención en aspectos emocionales, cognitivos, y en la propia conducta manifiesta). En ocasiones, si la situación lo requiere se acompañan estas intervenciones, con medicación.¹¹⁰⁷

Sobre la relación entre las ciencias naturales y las ciencias humanas; ¿cuáles cree usted que son los límites de las ciencias naturales en la comprensión del fenómeno humano?

R: Ninguno. Tan sólo se requiere un lenguaje común que garantice la comprensión mutua de los fenómenos de estudio y conocer los procedimientos científicos disponibles para la investigación.¹¹⁰⁸

¿En qué parte del cerebro se origina la valoración moral sobre el mundo? Es decir, ¿cuál sería el origen y el proceso cerebral de la ética?

¿Podría ser que algunas nociones éticas o actitudes morales estuvieran vinculadas a áreas específicas del cerebro? ¿O son más bien el resultado de un cruce complejo en el que no predomina una zona cerebral sobre otra?

R: Los dos interrogantes que me propones se encuentran atravesados de un acusado cerebrocentrismo, esto es, interpretar que los fenómenos psíquicos son reductibles a un estrato neurofisiológico, así supones que un fenómeno claramente social - la ética o la moral - deben de atenerse a su causalidad psico-cerebral. Esta es la explicación que desarrolla, por ejemplo, y entre otros M. Gazzaniga en su libro *El cerebro ético*, Alianza Editorial 2010. No obstante, es sumamente arriesgado mantener tales tesis cerebrocentristas, en primer lugar, porque carecemos de una explicación funcional del cerebro, sí podemos atrevernos a analizar el cerebro en término anatomorfológicos, así conocemos las diversas formas y contornos que presentan las neuronas, pero en modo alguno es posible ofrecer una visión funcional del mismo, de tal modo que a día de hoy, y como afirma el responsable español del proyecto norteamericano Brain - financiado generosamente por la administración Obama - "no conocemos el funcionamiento del cerebro". Obviamente existen teorías alternativas para explicar fenómenos tales como la ética y la moral, por mi parte los englobo en un teoría psico-filosófica que denomino descripción

1105Ibíd.

1106Prof. Ana Victoria Arias Orduña (Psicología Social y de las Organizaciones, Universidad Nacional de Educación a Distancia).

1107Ibíd.

1108Ibíd.

fenoménico-contextual de la conducta. No cabe aquí hacer siquiera un resumen de tal alternativa, pero sí creo posible señalar, a través de un artículo del catedrático del Psicología por la Universidad de Oviedo, Marino Pérez Álvarez, cuyo título es El magnetismo de las neuroimágenes: Moda, Mito e Ideología del Cerebro, - lo envío adjunto - cuáles son los impedimentos tanto gnoseológicos como ideológicos que obstaculizan el paso al mito y la ideología del cerebro.

Por otra parte, te recomiendo también un libro más cercano a la relación entre cine y filosofía cuyo autor es uno de los más sobresalientes filósofos franceses de la segunda mitad del siglo XX, Gilles Deleuze.¹¹⁰⁹

¹¹⁰⁹Prof. Dr. Francisco J. Robles (Departamento de Psicología Básica II (Procesos Cognitivos), Universidad Complutense de Madrid).

3) Dra. Verena Stolcke; antropología cultural e imaginarios (ética):

16 Julio 2015

Verena Stolcke es catedrática emérita en el Departamento de Antropología Social y Cultural de la Universidad Autónoma de Barcelona. Nació en Alemania en 1938 y estudió en el Institute of Social Anthropology, Oxford University (Doctorado en Antropología Social, 1970). Realizó investigación histórica de archivo y trabajo etnográfico de campo en Cuba en 1967-68 y en Sao Paulo (Brasil) entre 1973 y 1979.

Es autora de *Marriage, Class, and Colour in Nineteenth Century Cuba* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974, reeditado por University of Michigan Press en 1989 y 2003; publicado también en castellano con el título *Racismo y Sexualidad en la Cuba Colonial*. Alianza Editorial, Madrid, 1992); de *Coffee Planters, Workers, and Wives: Class Conflict and Gender Relations on Sao Paulo Plantations, 1850-1980* (Oxford: St. Antony's / Macmillan 1988; publicado también en portugués con el título *Caficultura: Hombres, Mulheres y Capital (1850-1980)* Sao Paulo, Brasil, Ed. Brasiliense SA, 1986); de "Women's Labours: The Naturalisation of Social Inequality and Women's Subordination," en *Of Marriage and the Market*, coordinado por K. Young, C. Wolkowitz, and R. McCullagh (London: Routledge and Kegan Paul 1981); de "New Reproductive Technologies, Old Fatherhood," *Reproductive and Genetic Engineering I* (I); de "Is Sex to Gender as Race Is to Ethnicity?" in *Gendered Anthropology*, editado por Teresa del Valle (London: Routledge, 1993; publicado en castellano con el título "¿Es el género para el sexo lo que la raza para la etnicidad ... y la naturaleza para la sociedad?" *Política y Cultura*, Monográfico Raza / Etnia y Género, 2000).

Entre sus artículos recientes encontramos "Talking Culture. New boundaries, new Rhetorica of exclusion in Europe ", *Current Anthropology* 36 (1) February 1995; "The Nature of Nationality" en *Citizenship and Exclusion* editado por Veit Bader (London: Macmillan Press Ltd., 1997) y "El sexo de la biotecnología" en *Genes en el laboratorio y en la fábrica*, editado por Alicia Durán & Jorge Riechmann (Madrid: Editorial Trotta, 1998). Ha publicado sobre teoría feminista, más recientemente, "La mujer es puro cuento: la cultura del género", *Cuadernos del Instituto Catalán de Antropología*, serie monográfica: A propósito de cultura, 19, 2003; "La influencia de la esclavitud en la estructura doméstica y la familia en Jamaica, Cuba y Brasil", *Desacatos. Revista de Antropología Social*, CIESAS México, no. 13, invierno 2003; "A New World Engendered. The Making of the Iberian Transatlantic Empire ", editado por TA Meade & M.E. Wiesner-Hanks (eds), *A Companion to Gender History*, Serie: Blackwell Companions to History (Oxford: Blackwell Publishing 2004) y "Los mestizos no nacen sino que se hacen" en *Identidades ambivalentes en América Latina (Siglos XVI-XXI)* editado por Verena Stolcke & Alejandro Coello. Recientemente ha publicado "A propósito del sexo", *Política y Sociedad*, vol. 46, núm. 1 y 2, 2009.

* * *

P: Es un tópico común decir que vivimos en la cultura de la imagen, sin embargo, parece que las imágenes han tenido un protagonismo preponderante en todas las culturas. Entonces la pregunta es: ¿cuál es la relación entre una cultura y sus imágenes?

R: Una cuestión fundamental para la Antropología es precisamente la comparación entre experiencias humanas diversas en el espacio, en diferentes lugares y en el tiempo. Esta diversidad de la experiencia humana se ha planteado a lo largo de la historia occidental de maneras muy distintas. Yo opino que la Antropología, como disciplina que se ocupa precisamente de la experiencia humana en su diversidad, la posibilidad de pensar, de cuestionar la experiencia humana, se inicia con el Renacimiento europeo porque es cuando, efectivamente, se introduce la idea del sujeto moderno autodeterminado en contraste con el mundo y las bestias, como bien sugiere Pico della Mirandola a fines del XV. Es esta diversidad y esta posibilidad de forjar nuestro propio destino, la idea de la libertad de las personas, la que permite justamente la diversidad cultural. Entonces, ¿qué pasa con las imágenes? Claro que vemos el mundo, lo interpretamos, construimos imágenes. Es muy interesante que en la Arqueología y en la Prehistoria lo que se busca e identifica son imágenes dibujadas en roca, por ejemplo Atapuerca es un caso, y las imágenes expresan, pero no de manera mecánica, partes de la organización social, la organización política, la organización económica, pero también las ideas con respecto al estar en el mundo de manera muy diversa en diversos momentos y en diversas sociedades. No tiene sentido estudiar imágenes en sí, las imágenes están siempre vinculadas con el orden social, con el tejido de relaciones sociales, etc., estamos rodeados de imágenes, como otras sociedades u otras culturas también lo están.

P: ¿Considera que lo imaginario, tal y como es definido por la Antropología, es decir, como las construcciones simbólicas que hacen los grupos humanos sobre su identidad, su política o incluso la ciencia, puede ser un puente para entender la relación entre una cultura y sus actitudes sociales? Es decir, la pregunta sería si considera que lo imaginario puede ser un puente para entender la relación entre una cultura y sus actitudes sociales o entre una cultura y otras culturas.

R: A ver, diversos campos del conocimiento se ocupan de interpretar imágenes. Las imágenes son fenómenos de percepción, de imaginación (imágenes) que expresan, ponen de manifiesto justamente experiencias y, sobre todo, tejidos de relaciones sociales, políticas, etc., y que también funcionan como herramientas para hacer ver, para convencer a grupos sociales, a grupos humanos para tergiversar relaciones, para tergiversar situaciones, es decir que...

P: Para conducir las mentalidades.

R: Sí, bueno, lo que se llama ideología; enmascarar situaciones o relaciones o estructuras de poder realmente existentes, es decir que funcionan de maneras muy diversas, pero sobre todo no son autónomas, sino que son reflejos, manifestaciones del tejido de la densidad sociopolítica económica y cultural de una sociedad. En las pinturas rupestres es muy interesante ver como un tema dominante son los animales del entorno en que estos pueblos, estas gentes han vivido, es decir, que es eso, pero sin los animales no habría estas pinturas rupestres, eso es lo que estoy tratando de decir.

P: De hecho las pinturas rupestres son animales o figuras abstractas.

R: Exacto, entonces, lo que quiero decir con esto es que sí hay una relación material de la gente que ha

producido las pinturas rupestres con animales y alguna abstracción, pero son muy realistas en general.

P: O incluso se mezcla, se fusiona; por ejemplo cuando vemos un animal de ocho patas cuando quieren expresar el movimiento.

R: Pero es que sin esos animales no habría esas pinturas, es lo que estoy diciendo, es decir, las pinturas en sí también como estrategia de análisis. No tiene sentido analizar solo imágenes y tratar de sacar algún tipo de sentido, tienes que relacionarlo siempre con el entorno en el que viven los colectivos, en el que viven los pueblos, con las relaciones sociopolíticas, las creencias, que también son una manifestación de la vida en sociedad para diagnosticar porque esto es lo que se busca cuando se estudian imágenes para diagnosticar sus mensajes, sus significados.

P: Siguiendo con la importancia que se da a la imagen en el mundo contemporáneo, donde la invención del cine ha tenido mucho que ver en ello, ya sea en su dimensión estética, científica o social, tanto en Psicología como en Antropología han proliferado los estudios que ponen su centro de interés en lo imaginario y las construcciones simbólicas que produce cada sociedad, así como la influencia que este constructo, tanto en su dimensión abstracta como en su plasmación empírica o textual sobre ellas. Después de la impronta que ha dejado el giro lingüístico en la investigación científica, especialmente en las ciencias humanas, ¿podríamos decir que los estudios, impregnándose del devenir social, se encaminan hacia un terreno donde lo imaginario tiene mayor importancia? Es decir, la pregunta es: ¿podría decirse que en la investigación científica se está dando una transición del giro lingüístico al giro imaginario?

R: Respondo lo último, no creo que sea así y tampoco entiendo por qué. Lo que sí que me impresiona, yo tengo nietas, es el impacto de la televisión o ahora con las tabletas y todas estas fuentes de imágenes en movimiento. Quedan absolutamente coladas a estas herramientas técnicas informáticas precisamente porque quedan cautivadas por los mensajes o por las historias que se transmiten. Claro, esto no existía en tiempos de la pinturas rupestres y no tenemos idea del efecto de seducción que la imagen debía tener sobre la gente que hizo las pinturas rupestres, pero no cabe ninguna duda que hoy en día, efectivamente, todo este mundo de la proyección de historias es extremadamente potente y el cine sin hablar de ello, ¿no?, pero no creo que haya una transición de la palabra a la imagen, qué va. Yo uso ahora Whatsapp, esto no es la imagen, si no..., bueno, a veces mando una foto, pero son las palabras, es la comunicación y una comunicación que creo que cambia mucho.

P: Bueno, quizás lo que quería decir con esta pregunta es que hoy en día la importancia que tiene la imagen en la sociedad quizás está haciendo que se estén potenciando los estudios y la investigación sobre cómo es esa influencia. Por eso decía yo que tal como a principios del siglo XX, los estudios se dieron cuenta del componente ideológico que tenía el lenguaje, y eso supuso un giro en las ciencias sociales y en las humanidades. Quería preguntarle si hoy podría enfocarse la cuestión en la influencia que tienen las imágenes a la hora de configurar nuestro pensamiento sin ser conscientes de ello.

R: A ver, existe la Antropología Visual que analiza películas, varias formas de manifestación en imágenes. Hay que hacer una diferencia significativa, pero hay una vinculación, y además dialéctica, entre las historias en imágenes que proyectan una serie de televisión y las autoimágenes. Yo soy feminista y nos ha importado y nos importa mucho cómo se configuran e imponen imágenes de género, entendiendo género como la

construcción social de las identidades y relaciones entre las personas y, específicamente, entre hombres y mujeres, es decir, hay una vinculación entre la autoimagen. El problema de las enfermedades o desarreglos alimentarios: la bulimia y la anorexia. Esto es un problema de imagen proyectado a partir de mensajes en imágenes en la sociedad que conducen, por ejemplo, a las chicas a no comer, y a algunos chicos también. También es una cuestión psicológica. Es interesante distinguir y plantearse la alimentación, la retroalimentación entre autoimágenes y el mundo de las imágenes que nos reenvían en la sociedad y que cambian todo el tiempo.

P: Entonces, ¿qué es la cultura, cómo define la antropología la cultura y cómo es posible que, siendo un régimen codificado, es decir, cerrado, genere en su interior la semilla del cambio? Otra pregunta paralela sería: ¿las culturas cambian o evolucionan?

R: En primer lugar, esto es como cuando hablabamos de las imágenes. No hay una única definición, sino muchas. ¿Qué es la cultura? Esto es un tema de la docencia, de la enseñanza de los grados de Antropología, explicar cómo en distintos contextos y en distintos momentos de la historia de la Antropología se ha definido la cultura. La cultura, muy para ir por casa, es el conjunto de ideas, hábitos, reglas, normas que influyen, que inspiran y que salen de la dinámica de las relaciones sociales...

P: Sí, de acuerdo, entonces mejor centrémonos en la segunda parte de la pregunta que creo va a ser más interesante. Vuelvo a repetirla, entonces, siendo la cultura un régimen codificado, es decir, cerrado, ¿cómo es posible que genere en su interior la semilla del cambio?

R: No es que “genere en su interior”, la cultura no es una cosa autocontenida, como decía antes, sino que es una parte muy dinámica y dialécticamente vinculada con los procesos sociales. Los cambios sociales son políticos, es decir, tenemos un ejemplo extraordinario ahora con todo este tira y afloja entre la Unión Europea y Grecia. ¿Este proceso político, absolutamente intenso y muy breve, qué es lo que lo impulsa y cuáles son las consecuencias? No sabemos cuáles serán las consecuencias definitivas, pero lo que sí que vemos es que ese conflicto político produce cambios importantísimos. Parece ser que en Grecia se convocarán nuevas elecciones, parece que a esas elecciones se va a presentar Varoufakis por una parte y el “Chispas”, como lo llamo yo, por otra, es decir, se divide Syriza. Bueno, aquí pasa eso, hay una dimensión seguramente de cultura política, pero, sobre todo, una dimensión dramática de empobrecimiento grave en la sociedad y que produce a su vez posicionamientos de la población en ese contexto. Entonces, que es la gran ironía, Grecia, la cuna de la cultura europea y de la democracia, de esta tan cacareada democracia, es ahora víctima de las imposiciones de la Unión Europea que, rica como es, es incapaz de ofrecer una posibilidad de reducir la deuda que tienen los griegos. Bueno, en este país, en Grecia, hay una enorme cultura y práctica de la corrupción que conduce a ese desastre económico. Entonces, claro, esto se da y produce una agudización de las contradicciones políticas entre las víctimas y los que robaron, es así como se dan los cambios sociales y culturales. En este país, con el problema de la corrupción, que ahora se está destapando cada vez más, ¿qué hacemos la gente de a pie? Dudamos sin pagar el IVA cuando te arreglan una cañería. Eso es cultura, es decir, la difusión, la generalización de una idea, si los peces gordos roban como pueden, ¿por qué vamos a pagar nosotros esa cantidad que sí que nos importa? Así que...

P: Los documentos históricos con los que trabaja la Antropología muestran la enorme importancia

social y simbólica que adquieren los cuerpos sexuados y las cuestiones de género en la producción social. Siguiendo con la cuestión sobre la relación entre lo imaginario y la cultura, me gustaría saber su opinión respecto a la existencia, incluso periodización, entre cultura arcaica, clásica y moderna de una cultura matriarcal, una cultura patriarcal e incluso una cultura filial o andrógina, como podría ser la tendencia de nuestra modernidad. Resumiendo, la pregunta es triple, son tres, aunque giran en torno a un mismo tema: ¿pueden decirse que existen culturas con género? ¿Puede establecerse una periodización, es decir, una aparición histórica? ¿Esa periodización es universal?

R: En primer lugar, las concepciones de épocas históricas dependen también de la sociedad en que se dan, no hay una noción, nada es universal, precisamente porque somos una especie extraordinariamente variable y, por lo tanto, justamente con una enorme diversidad cultural. Ahora, comentando a tus preguntas sobre la cuestión así llamada formalmente de género, la idea del matriarcado fue una idea políticamente significativa, pero no está demostrada. La noción de patriarcado es, a mi modo de ver, una noción muy poco útil porque generaliza algo que tiene que ver con relaciones entre hombres y mujeres, pero donde no se explicita si se trata de la dominación del padre, del hermano, del marido o de quién; es demasiado general. Hay dos puntos fundamentales en el campo de la realidad de las relaciones entre hombres y mujeres, por una parte que en ninguna sociedad que se conozca existe una determinación natural de las relaciones entre hombres y mujeres, sino que son todos. Es decir, las relaciones sociopolíticas son construcciones y por eso el género es una construcción cultural-social y no está fundamentada en lo que llamamos el dimorfismo sexual, que es la diferencia en términos anatómicos, hormonales, etc. entre hombres y mujeres; y por otro lado, las identidades de las relaciones de género son el producto también de estructuras sociales y de ideas, interpretaciones ideológicas, es decir, es otra vez una combinación, una articulación entre normas, ideas, valores, aspiraciones, sueños, esperanzas, que no caen del cielo, y relaciones sociales, políticas, económicas, etc., y que son muy diversas.

Es por esto la cuestión racial. El racismo, como doctrina política, ideológica, es un buen ejemplo de cómo se construyen justificaciones de situaciones de desigualdad y dominación que sean de género, que sean socioeconómicas, etc., recurriendo a una suposición, que es profunda en la sociedad moderna occidental, de que vivimos en un mundo que está claramente separado el mundo de la naturaleza, si quieres metemos el género y el sexo, y el mundo de la sociedad, de la cultura, todo aquello que los seres humanos podemos forjar, transformar, inventar, imaginar, representar, etc. Esta separación es del siglo XV, en el Renacimiento, la reacción contra la doctrina creacionista del mundo, la creación de Dios, una vez configurado e inmutable... Pues no, en el Renacimiento se recupera la filosofía griega clásica y se añade el contexto de la sociedad moderna cada vez más en movimiento, es lo que decía hace un momento. Y es esta separación la que hace posible atribuir a características naturales lo que son relaciones y estructuras de poder socioculturales y políticas, es el dualismo de Descartes, cartesiano, el que hace posible ese tipo de argumentación legitimadora y enmascaradora de relaciones de desigualdad. ¿Y por qué decía esto? Porque tiene que ver también con las imágenes simbólicas y las representaciones. En la primera parte del siglo XIX, en los circos de aquella época se presentaban también indígenas americanos, incluso a fines del siglo XVIII, o personas de África del Sur como la imagen de lo primitivo, de lo anterior, de lo inaceptable, es decir, el contraste con la civilización europea, con un mensaje simbólico muy claro que es la valoración, la exaltación, que siempre vuelve, de la civilización occidental y la

denigración de pueblos que en el fondo han sido dominados, conquistados, etc.

P: El siguiente bloque de preguntas es sobre la relación entre naturaleza y cultura. Creo que superar esa dicotomía, es decir, aceptar que la especie humana es tanto un producto biológico como simbólico o, en...

R: No es un producto, es una materialidad. ¿Un producto de qué, de Dios? No tiene sentido.

P: Es verdad. Entonces, digamos... aceptar que la especie humana es una materialidad tanto biológica como simbólica o, en expresión suya, “dos extremos de un continuo”, superar esta dicotomía, decía, es el caballo de batalla de muchos antropólogos, especialmente aquellos preocupados por las desigualdades tanto de género, de clase como de etnia, es decir, aquellos que denuncian el determinismo biológico como un fundamentalismo cultural para justificar determinadas desigualdades sociales que llegan a tener su expresión en el ámbito político. Bien, si he dado todo este rodeo ha sido para poner sobre la mesa uno de tantos ejemplos que, según mi parecer, pueden tensar la relación entre las ciencias naturales y las ciencias humanas, es decir, entre la naturaleza y la cultura. Así pues, y centrándome ya en la cuestión, quisiera preguntarle sobre la relación entre ciencias naturales y ciencias humanas, debate también expresado bajo la fórmula popular de las letras contra las ciencias. La pregunta es: ¿cuáles cree usted que son los límites de las ciencias naturales en la comprensión del fenómeno humano?

R: A ver, la división de los campos de conocimiento que conocemos ahora en las universidades, en los estudios de clasificación de las publicaciones académicas y también fuera de la academia, en la sociedad en general, son un producto de la segunda mitad del siglo XIX. Si tú te fijas, hasta mediados del siglo XIX, en el campo del conocimiento, de la investigación, el punto de partida fue siempre completo, es decir, de la experiencia humana con respecto a la cuestión tal. En Antropología, los primeros antropólogos decimonónicos, Henry Morgan por ejemplo, trataban de entender la trayectoria en la historia y la necesidad. Es un clásico. Ellos trataban de entender la sociedad como un todo, no se subdividían todavía los campos de conocimiento, que es algo que se desarrolla en Occidente en la segunda mitad del siglo XIX y después es ya reforzado, lo conocemos muy bien, por las pugnas, por recursos escasos, la competencia entre campos, esto es bueno, demostrado y claro. Más interesante es lo que preguntas con respecto a la contribución relativa de los campos, por ejemplo, de las ciencias de la vida, Biología, Genómica, etc., y en las Humanidades. Yo creo que ni una ni otra puede explicar aspectos específicos de la experiencia humana y aspectos más generales de la experiencia humana por sí solos. Yo trabajo sobre Biotecnología, investigo la clonación y la fecundación asistida es fascinante porque, efectivamente, quiebra justamente nuestras convicciones dualistas que oponen las ciencias de la vida, la naturaleza, el cambio de la naturaleza, la biología a las ciencias humanas que se ocupan, supuestamente, exclusiva y definitivamente de los tejidos sociales, las representaciones, imágenes que nos hacemos en contextos específicos, pues ninguna de las dos podemos explicar por sí solos los fenómenos de la larga trayectoria humana. Y tú decías “muchos antropólogos”, no son muchos, son precisamente etnólogos, que han trabajado en sociedades amerindias, sobre todo en Ecuador, en el Amazonas, los que han mostrado y esto ha sido en los últimos 30 años, yo diría, no hace mucho tiempo, han mostrado que lo que se llaman las ontologías, para dejarlo un poco más claro porque hay toda una discusión sobre qué quiere decir ontología, las visiones del mundo de estos pueblos desconocen nuestra oposición binaria entre naturaleza y cultura, para ellos el mundo consiste en relaciones continuas entre humanos y

no humanos, por ejemplo. Entonces antiguamente, ¿qué se hubiera dicho?, estos son supersticiosos o son ignorantes, pero entre tanto estas etnografías, que son bellísimas, una importancia especial de estas etnografías es que nos permiten poner en cuestión nuestro propio sentido común, la oposición entre naturaleza y cultura. Y después, claro, te metes desde la Antropología a trabajar en campos como la Biotecnología humana y te das cuenta de que, claro, es totalmente falaz esta oposición en la medida en que, por ejemplo, la fecundación asistida se salta ya los hechos de hacer vida, es decir, la fecundación y produce embriones en laboratorio, en probetas, y después se implantan, etc. es decir que es uno de los pequeños ejemplos de que esta oposición es falaz y tiene consecuencias político-ideológicas que te explicaba antes precisamente para permitir lo que también..., Philippe Descola es uno de los grandes antropólogos. Ha trabajado en las tierras bajas del Ecuador, y precisamente ha documentado estas visiones del mundo tan distintas y también sugiere una forma, que es la forma moderna de interpretar el orden y el desorden en el mundo, que llama naturalismo y pienso que es una noción muy útil en la medida en que lo que vivimos constantemente son las naturalizaciones, medir los cocientes de inteligencia, esto es insustentable en la medida en que qué criterio se usa para eso, pero ¿cuál es el sentido común?, que los pobres son pobres porque son cortos, eso sí, cortos de cociente de inteligencia, no se les mide el cociente de inteligencia pero son tontos, y los ricos son ricos, por una parte porque roban, pero por otra parte también porque se les atribuye una formación universitaria mejor y son más inteligentes, etc., o si quieres, claro, los africanos están en la situación en que están porque son negros y hay una asociación entre el fenotipo, el color de piel, la textura del pelo y los valores morales y la inteligencia. Es la larga historia del colonialismo.

P: Entonces, ¿cuál es el interés que se esconde detrás de esta separación entre ciencias y letras?

R: Esto no es el interés, sino que esto es una consecuencia de la subdivisión de las disciplinas. A ver, por una parte el ámbito de las ciencias de la vida está muy vinculado a las industrias farmacológicas, ahí sí que hay intereses creados y no vamos a entrar en esta complicada cuestión.

P: Bueno, me refería un poco... Es que me gustaría que nos situáramos en el momento en el que se generó esta distinción, que lo ha señalado como...

R: Es un proceso.

P: Bueno, como un proceso que fue más intenso quizás a mediados del siglo XIX, ¿no?

R: Fue a lo largo del siglo XIX lo de las especializaciones disciplinares y, para decir la verdad, yo no sé exactamente por qué, pero lo que sí que se constata es que vivimos ahora con las consecuencias, la convicción, es decir, el uso no pensado del término interdisciplinariedad.

P: Entonces, ¿no le parece que vivimos en una cultura donde el exceso de positivismo está apartando de la subjetividad del ámbito del conocimiento? ¿Cuál cree que podrían ser las directrices para una unificación entre las ciencias naturales y las ciencias humanas?

R: Lo último te lo puedo responder. A mí me parece que ya está ocurriendo, es precisamente lo que te explicaba antes que dice la Antropología y gracias, por ejemplo, a las etnografías amerindias estamos empezando a reflexionar de manera crítica sobre nuestras propias convicciones dualistas, pero lo anterior te preguntaría qué quieres decir con esto del positivismo ¿Qué estás preguntado?

P: De acuerdo, a ver, ¿no le parece que vivimos en una cultura donde el exceso de positivismo está apartado de la subjetividad del ámbito del conocimiento?, lo que quiero decir es que quizás en las metodologías científicas que utilizan las ciencias naturales, por ejemplo, el postulado de objetividad se tiene muy en cuenta, es decir, la objetividad del dato, cómo manejas los datos, el proceso de inducción, por así decirlo, de las ciencias naturales, digamos, yo considero personalmente, y creo que hay gente que también, que hay cierto intrusismo en utilizar esta metodología en el ámbito de las ciencias humanas.

R: ¿Y por qué? El giro posmoderno: todo es reflexivo, todo es relativo, todo es nada, nada puede ser cuantificado, etc. Depende del contexto del saber, de dónde estás en este planeta, en qué ámbito, en Estados Unidos donde la oposición entre una postura positivista y una postura relativista es posiblemente mayor que aquí o que en Francia, ¿no?

P: En Estados Unidos es mayor el distanciamiento, quiere decir, claro.

R: El dinero que está implicado en la investigación es enorme y, por lo tanto, más vale que trates que sustentar que estás haciendo tu investigación de manera sistemáticamente cuantitativa, etc. No me parece que se pueda preguntar o se pueda plantear esto en términos generales.

P: Siguiendo el debate entre cultura de letras y cultura de ciencias, me gustaría por un lado saber si este debate existe más allá de Occidente, es decir, si se presenta en otras culturas. Ya me ha dicho usted que no.

R: En Estados Unidos la situación es distinta, habría que leer al respecto. Es que no sé, es que son preguntas muy generales, no se pueden hacer así.

P: De acuerdo. Quisiera saber si podemos encontrar en la Modernidad una tercera cultura, es decir, una tercera sensibilidad, ni de letras ni de ciencias, epistemológica y social, como signo de nuestro tiempo.

R: Esta separación es insustentable, precisamente porque se están haciendo desde los años 80 más investigaciones sobre reproducción asistida, lo cual es muy interesante que sea el cuestionamiento de los procesos de hacer vida entendidos..., que sean estas investigaciones que ponen en cuestión justamente esa oposición entre el ámbito de la naturaleza, las ciencias de la vida y, por otra parte, las humanidades. Y hay efectivamente biólogas, Anne Fausto Sterling es una, Evelyn Fox Keller es otra, son biólogas que trabajan de manera crítica sobre las clasificaciones biológicas en particular con respecto a las identidades y relaciones de género proponiendo otras visiones. En los años 50 ya estaba Robert Stoller, en los años 60, que publica un libro, que es un sexólogo, pero no es el primero, que en los años 50 muestra que lo que ahora llamamos género, las relaciones de género no son reducibles estrictamente al dimorfismo sexual, quiero decir que es muy pronto, ¿no?, y además desde la Sexología y la Psicología que es muy interesante.

P: En la primera parte de la entrevista hemos hablado sobre lo imaginario, en la segunda sobre la relación entre cultura y ciencia. En esta tercera parte quisiera poner el foco de atención sobre el aspecto ético o, en este caso, moral de cada cultura. Diríase que en el proceso de construcción moral que elabora cada cultura, intervienen factores simbólicos, pero también biológicos, sociales y económicos, hecho que complica enormemente cualquier dilucidación sobre la cuestión, mezclando cuestiones de género, de etnia y de clase. La pregunta es: ¿cómo emprende la Antropología el estudio de las construcciones morales?

R: Pues nada, estudiándolas, haciendo trabajo de campo, observación participante, escuchando con mucho cuidado y leyendo los documentos y escuchando al colectivo, la comunidad, el grupo,... te explica todo esto... Y en la cultura occidental más vale que leas la Biblia y la Constitución, que la gente lo hace muy poco.

P: Cuando el antropólogo hace ese trabajo de campo y escucha...

R: Y la antropóloga también.

P: Disculpe, cuando, el antropólogo y la antropóloga también hacen este trabajo de campo y escuchan a los individuos de una cultura, extraen evidentemente datos objetivos sobre lo que le han dicho. De estos datos, retomando lo del proceso de inducción, evidentemente hay una valoración subjetiva.

R: Sí, es una dimensión, un problema importantísimo no solo en la Antropología, también en la Sociología, es decir, esos campos de conocimiento que estudian conductas, motivaciones de esas conductas, etc., humanas y las relaciones o tejidos sociales, entonces yo he escrito un largo libro sobre la organización de los sistemas de explotación laboral en grandes plantaciones de café en São Paulo e hice trabajo de campo, seis años acompañando a una cuadrilla, sobre todo de mujeres y, claro, las acompañé, las llegué a conocer bien. Algunas decimos que en la Antropología el trabajo de campo en el fondo es un tipo de espionaje, espías a la gente y les preguntas cómo proceden, diciéndolo en términos no demasiado complicados, es decir, hablábamos, claro, yo sabía lo que estaba haciendo, teníamos cuadernitos donde me apuntaba lo que me contaban, los cuadernos de campo y, al mismo, las visitaba el fin de semana con mis hijas, con lo cual yo era una persona en São Paulo bastante normal, una madre, que también es importante, y observaba y miraba el tipo de relaciones, las acciones, reacciones, conflictos, etc. porque era muy claro para mí, eso es algo que tratamos de enseñar al estudiantado, es decir que una cosa es lo que la gente dice, explica, justifica, y otra cosa es lo que hace, ¿no? Pero estudié una dimensión política, Brasil era una dictadura militar, había una primera elección y les preguntaban bueno, ¿y cómo se explica esto de que hay pobres y ricos? Y Donna Antonia y todas esas mujeres, casi sesenta años tenían, mujeres mayores, me dijeron con una enorme lucidez, analfabetas además, y que nunca habían estado en una organización política, me decían claro, hay ricos y pobres, hubo una época en que los ricos cercaron la tierra y nosotros, los pobres, pues quedamos como tontos, con la boca abierta, y, desde entonces los ricos, que no les gustan trabajar, viven de nuestro trabajo, que tenemos que trabajar para comer. Y en otro momento me dijeron bueno, en realidad lo que habría que hacer con los ricos es ponerlos en un saco y tirarlos al río, lo que necesitaría una familia media son dos hectáreas de tierra. Fantástico, ¿no? Claro, nosotros hablamos de la posibilidad de hacer huelga cuando no aumentaban el salario y, claro, ahí entra la *real politique*, es decir, la percepción realista de las circunstancias políticas que esto de la huelga, bueno... la haces y te echan. Así que una cosa es lo que dices, pero que también revela una visión de tu historia como grupo y antecedentes muy clara y, al mismo, tiempo revelas también cuando miras y cuando acompañas a la gente, revela la que la teoría en la práctica es otra, ¿no?, o la visión del mundo en la práctica es otra y que es todo muy fascinante, pero hay que tener muy claro que no es suficiente obtener declaraciones, sino que, insisto mucho en esto, hay que tratar de hacer trabajo de campo, así llamado, es decir, poder observar las propias conductas de las personas y los conflictos.

P: Quisiera que jugáramos especialmente con tres conceptos éticos, como son la justicia, el poder y la libertad que, particularmente, y aún a riesgo de resultar osado... Bueno, da igual esto vamos a quitarlo porque ya no tiene sentido. Bueno, lo voy a decir, a riesgo de resultar osado, considero análogos a la triada simbólica cultural de género antes aludida. Mi pregunta es: ¿puede existir una inclinación ética particular en determinadas culturas a la hora de priorizar un aspecto moral sobre otro?, es decir, ¿existen culturas donde la idea de poder prevalezca sobre la de libertad o la de justicia sobre la de poder? ¿Existe alguna conexión entre esa inclinación y el hecho de la construcción de género, es decir, una correspondencia entre esta inclinación ética y determinadas culturas? Por ejemplo, una inclinación por la cultura en las culturas matriarcales, una inclinación por el poder en las patriarcales.

R: No se puede sostener el que existieran culturas que eran sociedades matriarcales donde mandaban las mujeres, no está demostrado. En un momento dado a lo largo de la movilización, la organización de los movimientos feministas se usó esa figura como aliciente para llegar otra vez, y yo no estoy de acuerdo con eso, yo no quiero más poder, lo que quiero es la igualdad entre las personas en la diferencia, somos diferentes y yo, a ver, en el campo de la homosexualidad afortunadamente en este país, muy ingenuamente, hay un movimiento hacia el hecho o el reconocimiento de género que es necesario operarse; la tendencia es mayor de hombres que quieren convertirse en mujeres, pero que no hace falta operarse y es un tema de enorme e importante discusión. ¿Por qué decía yo esto? No, eso del matriarcado es totalmente insustentable.

P: De acuerdo, entonces, ¿existen culturas donde la idea de poder prevalezca sobre la de libertad o la de justicia sobre la de poder?

R: En 40 años de Franquismo prevalecía enérgica, gravemente, la idea del poder y no significa nada.

P: Digamos que en Occidente tenemos ejemplos de sobre sobre culturas donde la idea de poder prevalece sobre la de libertad o de justicia.

R: O la realidad.

P: O la realidad, bueno, digamos que, sí, pero, ¿y ejemplos donde la justicia prevalezca sobre la idea de poder o sobre la realidad de poder o sobre la idea de libertad?

R: Te cuento, hay una maravillosa etnografía en inglés de un antropólogo estadounidense que se llama Richard Lee. Sí, es todo un equipo que hizo la investigación en el desierto del Calahari con un grupo importante lo que hay que se llaman los Kung San, cazadores y recolectores, y el estudio de sociedades cazadoras y recolectoras es muy interesante y tampoco no es necesariamente una forma sociopolítica anterior. Hay debates sobre si siempre fueron cazadores y recolectores, pero lo interesante es lo que te quería explicar con respecto a estructuras de poder, y esto no es excepcional de esta sociedad. Entonces, no es infrecuente en sociedades preindustriales el que para el bien de la convivencia existan normas que lo que hacen es gestionar momentos de conflicto. Los Kung San por ejemplo vivían en un enorme desierto, el desierto de Calahari, en grupos pequeños porque cerca de agujeros de agua no era posible la alta densidad. Ahí una de las reglas sociopolíticas importantes era que si había un conflicto, una parte del conflicto se mudaba de lugar y se adherían a otro grupo, que es una forma de resolver conflictos, son sociedades sin estructuras de dominación como las conocemos nosotros aquí y con un sistema de

diferenciación de funciones. Entonces hombres cazadores esto es muy frecuente y las mujeres recolectaban un tipo de nueces de unos enormes árboles de alto contenido proteínico, muy importante, es decir, las mujeres aportaban más al consumo alimentario que los hombres, la casa es una actividad muy accidentada, y lo menciona también, una diferencia de funciones sin desigualdad, y esto es muy interesante como ejemplos etnográficos, como contrastes con esa sociedad en la que suponemos también constantemente que diferencias orgánicas, físicas, etc., implican necesariamente desigualdad, es decir, el reducir las desigualdades, las relaciones de desigualdad a diferencias o imputadas o visibles, es decir, otra vez la cuestión del racismo.

P: Siguiendo con el hilo de la cuestión anterior, voy a plantearle otra hipótesis, quizás descabellada. ¿Podría trazarse una analogía entre inclinación por la justicia como predilección moral entre las clases bajas, por el poder entre las altas y por la libertad en la clase media o pequeño burguesa? Es decir, ¿podría decirse que el imaginario moral viene determinado por condicionamientos de clase?

R: Sí, claro, yo lo formularía mucho más simple, ¿no?, efectivamente la condición de clase social implica justificaciones, o ni siquiera justificaciones, convicciones ideológicas que legitiman estos privilegios. Estoy pensando en la gente acomodada, esos privilegios con respecto a la mayoría pobre, en la sociedad actual están empobreciendo literalmente a ojos vista, ¿cómo es que entonces los acomodados, es decir, la gente rica justifica que ellos sean ricos mientras los pobres son pobres? Otra vez asumen los pobres que..., y fíjate, vuelvo otra vez a Grecia, ¿cuál es el argumento tan recurrente explicando el desastre de Grecia? Que son unos vagos, que no trabajan bien y que son ineficaces, lo cual es totalmente irreal, no tiene nada que ver, es decir, ese argumento de atribuirle a la víctima la culpa por su condición es absolutamente central en nuestra cultura, así que la estructura de clases es una estructura de desigualdad. En esta sociedad, trabajando nadie se hace rico, los ricos no trabajan y acumulan.

P: Quizá un contraejemplo a esta situación sería el hecho de que vemos en las clases bajas una, ¿cómo le diría yo?

R: Una conciencia de clase, sí, la gente no es tonta. Como te contaba en ese ejemplo, las trabajadoras en la plantación de café tienen una visión del mundo clara de porqué están en la situación en que están, ¿no? Bueno, yo que no tengo la menor idea cuál es el porcentaje, pero sin duda alguna en los sectores populares, así llamados ahora, hay una percepción de porqué se está dando este proceso de empobrecimiento, de qué pasa con..., y bueno, y la televisión contribuye a esto con su manipulación y lo que quieras, la corrupción, es decir, es ofensivo lo que dice el Gobierno del PP, es decir, esta pretensión de que está mejorando la situación que no vive la gente de clase media-baja y la gente de los sectores populares.

P: Sí, digamos que yo sí creo que cuando hay un despertar de conciencia de clase sí que distingues tu posicionamiento moral respecto al poder o la justicia o la libertad, pero cuando no hay ese despertar, que es lo más común quizás...

R: No. No me parece que sea lo más común. Los golpes militares se han dado justamente porque había el peligro de que la gente de a pie se levantara, ¿no?, es decir, los ricos, si pueden dominar sin recurrir al ejército, mejor, América Latina es un ejemplo, pero como esto no es enteramente posible porque la gente que padece de la explotación sabe lo que está pasando, entonces cuando..., sí, claro, obreros de la “Seat” y los despidos y el

creciente de desempleo, sí, pero la gente no sabe esto ni por qué ocurre. Entonces, claro, ¿cuál es el siguiente paso? Organizarse y protestar, y más, eso se debe al hecho de que la gente se da cuenta de lo que pasa. Eso de decir siempre, claro, los sectores populares, los pobres, realmente no saben lo que está ocurriendo, esto es pretender que nosotros, porque somos intelectuales, sabemos lo que está pasando y los otros no, pues no, no es así, hay mucha documentación al respecto.

P: ¿Y no le parece, como le decía en lo del contraejemplo, que en las clases bajas tienen un pensamiento en el que legitiman el poder, es decir, la típica frase de “si yo pudiera estar allí, haría lo mismo”, “si yo tuviera el poder”...?

R: ¿A ti no te parece tonto esto? Sí porque hay dos posibilidades: cambiar la sociedad o tratar de llegar a beneficiarte de lo que se benefician los ricos, ¿no?

P: Claro, a eso me refiero, que la postura que tienen a mí me parece que la amplia mayoría es llegar a..., es decir, que tienen la...

R: ¿Cómo lo sabes esto?, ¿cómo puedes opinar?, no tiene sentido, a menos que hagas una investigación bien circunscrita y las preguntas bien formuladas. Eso es típico de nuestra manía de opinar sin conocimiento de causa sobre los sectores sociales, desempleados, etc., así que...

P: De acuerdo, pues para finalizar, ¿considera que hay diferencias en la manera en que los hombres y las mujeres desarrollan su actividad investigadora, quizás no en los métodos pero sí en el enfoque? ¿Cuáles serían?

R: Aquí hay otra vez una confusión entre diferencias y desigualdades, yo creo que la desigualdad reside en las oportunidades de formación, de ejercicio de la profesión, de diseñar políticas de investigación que, obviamente, si miras las jerarquías, hay muchas menos mujeres, ¿no?, pero se me ocurre que una significativa, ahí sí, diferencia entre hombres y mujeres profesionales está en que las mujeres, como bien alguien decía, servimos para todo, trabajamos de una manera amplísima combinando la compra, la cocina, el lavado, el cuidado de los niños, y los hombres van por una vía sola, esto es clarísimo, ¿no?, y claro, esta amplitud de miras y de habilidades es una gran ventaja, solo que, claro, acumulas menos publicaciones que los hombres. Detrás de cada gran hombre hay una mayor mujer, seguro que se te ocurren ejemplos de intelectuales exitosos que han publicado mucho y, a la hora de la verdad, te das cuenta que, claro, este señor no ha vivido solo, sino que hay una mujer, ¿sí? A veces aparece y otras no.

P: ¿Detrás de Marie Curie también habría un gran hombre?

R: Eran una pareja, ¿no?, pero son excepciones.

P: Muy bien, muchas gracias, hemos terminado.

R: De nada.

4) Gerardo Tudurí; miembro fundador y teórico de “Cine Sin Autor” (estética):

Febrero de 2015

Gerardo Tudurí (Montevideo, Uruguay, 1964) es cineasta, creador multimedia y escritor de cine. De formación autodidacta. Ha mantenido desde los años 90 una doble tarea de intervención social y creación artística en diferentes sitios. En Montevideo (Uruguay) 1989-1992 coordinó el Refugio Capitanes de la Arena para niños de calle del CIPFE (Centro de Investigación y Promoción Franciscano y Ecológico), formó parte del grupo fundador de la organización SOCODE (Solidaridad con Comunidades Desalojadas) dedicada al seguimiento y organización de numerosas familias desplazadas a las afueras de la ciudad. En Centroamérica (Guatemala) 1992-1998 desarrolló proyectos de facilitación de contenidos a colectivos indígenas para la Alianza para el Desarrollo Juvenil Comunitario (ADEJUC) y para el Equipo de Estudios Comunitarios y Acción Psicosocial (ECAP). Trabajó como humorista gráfico del periódico *Nuestro Diario* de Ciudad de Guatemala. En España ha trabajado para las Fundaciones de Cooperación Internacional Paz y Solidaridad de Madrid y Valencia encargado de la producción audiovisual sobre el mundo laboral. Junto al realizador valenciano Miguel Ángel Baixauli ha puesto en marcha *Correspondencias* (un Proyecto de Pedagogía Cinematográfica y Antropología Audiovisual de la educación), experiencia de video cartas entre alumnos de diferentes países. Es fundador del Colectivo Cine sin Autor donde desempeña diferentes labores de producción. Dotar de consistencia teórica a la labor cinematográfica que desempeñan, es una de sus funciones. En 2008 publicó el I Manifiesto de Cine sin Autor con el Centro de Documentación Crítica de Madrid, y en 2013, el segundo Manifiesto de CsA: "La Política de la Colectividad". Lleva varios años publicando un artículo semanal en el blog de “Cine sin Autor”, y en diferentes revistas digitales e impresas. Actualmente está desarrollando su último proyecto, “La clínica imaginaria”, un gabinete “anti-terapéutico” para reprogramar la tecnología imaginaria de nuestro pensamiento.

* * *

¿Qué es el cine?; la Historia, el análisis filmico, la filosofía,... aportan definiciones distintas:

Manuel: Estoy en medio del proceso de la investigación y me gustaría charlar contigo a ver si puedo aclarar un poco mis ideas. Me gustaría también que esta entrevista sirviese para dar a conocer, de forma directa, el pensamiento que está detrás de la experiencia “Cine sin autor”; es decir, qué influencias han desembocado en vuestra manera actual de entender el cine y cómo intentáis llevarlas a cabo en la fábrica de “Cine sin autor”. En síntesis, me gustaría sentar unas bases filosóficas desde las que entender los procesos de hibridación actuales. Es decir, me da la sensación que en la actualidad las condiciones de posibilidad del audiovisual son cada vez más favorables para una liberación del imaginario social.

Gerardo: Un foco es la liberación del imaginario social y otro foco es la filosofía, la mirada filosófica. Por eso me parece a mí que irás descubriendo poco a poco lo que más te motive del centro. Empezar desde la

filosofía me parece un posicionamiento fuerte desde el punto de vista analítico. Porque claro, ¿qué es la filosofía en este contexto?, ¿qué lugar ocupa la filosofía en esta liberación del imaginario? Buf..., Lo veo complejo. Solamente responder que es la filosofía hoy, y desde el punto de vista de la ficción.

M: ¿Qué es la filosofía hoy? Diría que la filosofía occidental es esencialmente pensamiento crítico. Lo cuál me parece una reducción de sus verdaderas posibilidades. Por eso quisiera proponer otra manera de entender la filosofía, aunque es difícil. No comparto el rumbo materialista, racionalista y positivista que ha tomado la filosofía; me da la sensación que está maniatada, que ha perdido la libertad para hablar de la metafísica y del espíritu.

Gerardo: A parte de los problemas que vas a encontrarte a la hora de relacionar el cine y la filosofía, los aspectos que tratas en el estado de la cuestión no son datos empíricos. Eso sería mucho para el cine. Son ya interpretaciones. Partes de unas clasificaciones muy standards de los historiadores del cine: espectáculo, arte y realidad, los géneros, ...¹¹¹⁰ Claro, en realidad no estás partiendo de datos empíricos. Definir el cine es una cuestión difícil, porque depende de las épocas. Esa definición ha variado mucho. Para nosotros, desde "cine sin autor", el cine es una organización social para la producción y gestión de imágenes; desde el principio tu puedes leer el cine así. Gente que se organiza. Los Lumière hicieron una empresa y se pusieron a producir, gestionar y vender imágenes. Esta pauta atraviesa todo el cine. Conceptos como "género cinematográfico", "majors",... no te ayudan a entender qué es el cine. Por eso, mi investigación fue decir "cuando uno dice "cine", qué está diciendo". Y para mí la definición es esa, lo que te encuentras en el origen real es un grupo de gente que se organizó alrededor de un invento óptico y que de repente descubren que eso tiene tirada mercantil y organizan una empresa. Y a partir de ahí ya puedes leer todo el cine, pero después ves como, por ejemplo, Flaherty no era una empresa. Y entonces no se cumple tampoco esa definición. Por lo tanto, desde las imágenes hegemónicas está claro lo que es el cine, pero fuera de ellas, no. Tenemos que hablar en términos como "el cine de cuándo", "el cine de quién", "el cine según quién", "el cine de dónde",... Y entonces el material de análisis como que es mi escurridizo. Al final el cine me acaba resultando una cosa que cuanto más sabes más dices "¡qué narices es esto!".

La propia construcción histórica empieza a mitad de siglo, es decir, no hay construcción histórica antes. No hay memoria del cine en la medida que se perdieron la mayoría de las películas, ya sea por circunstancias históricas o por el propio material del que estaba hecho la película; el acetato se perdió. Por entonces, estamos hablando de críticos que veían una película en una sala y no la veían más; los primeros análisis partían de las sensaciones que recordaban al ver la película. Claro, no es como hoy que tú agarras la película, un DVD y lo pones. Así, cuando uno dice "cine" para mí es como una nebulosa fascinante, pero que es muy difícil de centrar como objeto de estudio. Y es lógico apropiarse de patrones "standards" históricos de interpretación.

M: Lo que pretendo es mostrar una evolución, teniendo en cuenta tres patrones básicos relativos a cuatro pilares: la producción, la narrativa, la sociabilidad del cine, es decir, la recepción por parte del espectador, y la representación.

Gerardo: Sí, pero en este sentido también hay que tener en cuenta las narrativas que no cuentan una historia. Una cosa es enfrentarse al objeto cinematográfico y otra estudiar el cine como algo histórico, es decir la evolución de las películas que se han hecho, es decir el material que el cine ha producido, los productos que se han

¹¹¹⁰Gerardo no se refiere al índice actual, sino al que estaba desarrollando por aquel entonces.

hecho; y eso es análisis filmico. Cuando pensamos el cine tenemos que distinguir que terreno queremos pisar.

M: Vaya, que tenemos que ser más laxos a la hora de intentar entender esto que resumimos con el nombre de "cine".

Gerardo: Cuando hacemos análisis de películas entonces es más sencillo porque tienes el producto claro, vas a ceñirte a una película o a varias, que pertenecen a un contexto histórico, económico, social, o incluso narrativo determinado. Pero cuando pretendemos interrogar la noción "cine" o el concepto de "lo cinematográfico". Lo mismo ocurre cuando intentamos entender el cine desde el imaginario social, especialmente porque no hay acceso. Hemos consumido imágenes, pero no hemos generado imágenes. Estamos empezando ahora con el cine digital, anteriormente con el vídeo doméstico; pero no sé cuánto cine doméstico esta accesible para ser conocido y estudiado, si no podemos verlo, tampoco existe. Es que si te paras a pensarlo la imagen de la sociedad ha estado muy ocultada, porque ha sido muy impactada, colonizada, por lo hegemónico; y eso es así. Para mí la imagen en movimiento que surge con el cine ha tenido una evolución descomunal, muy rápida a impactarnos desde el principio, como un mecanismo empresarial. Primero fue una novedad perceptiva y luego fue la colonización pura y dura, del relato y de la forma. Y ahora tenemos el imaginario contaminado de una cosa que hemos comido, pero no hemos generado nada. Entonces, todo nuestro imaginario de imágenes en movimiento es adquirido.

Cómo los tres cines y los tres imaginarios se cruzan en la imagen:

M: En la tesis hablo de tres imaginarios psíquicos que son el femenino-materno, el masculino-paterno, y el andrógino-filial, que se corresponden con tres maneras de mirar el mundo y que, según entiendo yo, componen la esencia de la imagen cinematográfica, que sería la mirada documental o del cine realidad; la mirada industrial, basada en un lenguaje o código de signos reconocibles y, en muchos casos, espectaculares y la mirada simbólica del autor. La pregunta es si crees que en una película de cine sin autor se dan estos tres puntos, esta triple esencia, si crees que se dan o no, si crees que hay un predominio más de una que de otra o cómo podríamos ver estos tres juntos en una película de cine sin autor.

Gerardo: A mí esa división... como que me resulta un poco complicado reducir a esos tres aspectos los procesos imaginativos, entonces... Primero, no sé si se darían así en el imaginario de la producción de cine convencional o autoral y entonces me cuesta pensar que existan solamente esos tres procesos. Entiendo que es una categoría que tú estás aplicado para leer y eso..., pero me cuesta mucho pensar que solamente se podrían leer así. Es decir, debería saber de qué tipos de contenidos consta, cómo opera cada uno, el patriarcal, etc., para saber si se da o no, es decir, yo tengo una idea de lo patriarcal, pero seguramente tú tienes ahí una idea elaborada que es más precisa, supongo, no lo sé. ¿Cómo son entonces? A ver, ¿qué niveles dijiste?

M: Sería la mirada documental de registro de la realidad, la mirada de código de lenguaje audiovisual y la mirada simbólica del autor; una mirada que, a partir de esos dos elementos que serían el registro de la realidad, a través de un lenguaje cinematográfico, elabora una creación simbólica. Entonces esos tres puntos cómo se..., que yo creo que componen la esencia de la imagen cinematográfica y, por lo tanto, están presentes a lo largo de la historia del cine, sobre todo en el cine de autor, que es donde se encuentra esta síntesis simbólica mejor realizada

porque en el documental prevalece un aspecto y en el industrial prevalece el otro. La pregunta es si esa triple esencia, que es una constante, considero yo, es mi hipótesis, en la imagen cinematográfica, si crees que aún pervive en una película hecha sin autor.

Gerardo: A ver, intento que cuadre lo que planteas porque yo creo que..., es que, por ejemplo, como entendería yo la imagen en general, la imagen es todos los procesos que se desencadenan para producirla y el resultado final y la deriva que toma. Es decir, en la reflexión, por lo menos del “cine sin autor”, la imagen realmente es un proceso social de producción y exhibición a la vez. Entonces, en este sentido, lo que se puede llamar la imagen inmersa parte del imaginario de la gente, entonces tú tienes una imagen que se empieza a producir o ya está de alguna forma instalada en el imaginario de esa colectividad que se pone a producir. Entonces en el sentido documental no hay una mirada documental de alguien que mira desde afuera, sino que se está produciendo justamente la imagen que ya está incorporada en el espacio imaginario de los participantes, entonces no hay una cámara primera que mira el documental ni tiene que haberla, y entonces, en ese sentido, la imagen, comprendida como la imagen colectiva, es una imagen cuya presencia se supone para que exista la imagen cinematográfica del “cine sin autor”, es decir, se supone una presencia real de gente que va a producir esa imagen; en el documental la imagen la produce el portador de la cámara, sea quien sea, aunque la haga circular. Entonces partimos de que la imagen ya está instalada en el factor humano y que lo que hace el “cine sin autor” es crear un dispositivo de diálogo para que esa imagen empiece a salir del espacio imaginario hacia la materialización, entonces se entiende la imagen cinematográfica como el proceso de vida que la genera también, es decir, no es la imagen plana.

M: Sí, según te estoy entendiendo, si hubiera una presencia de la imagen documental, de la que yo he definido como esencia documental, si hubiera esa presencia en el cine de autor, sería una presencia hecha de una manera casi inconsciente o, digamos, objetiva, como de registro mecánico, es decir, que no hay una intención documental, una mirada documental, sino que el propio proceso, al estar realizado por personas reales, incluso en la introducción de *making off* en la diégesis de vuestras películas, por eso digo que la imagen documental aparece de por sí sin que una mirada la ponga, ¿no?

Gerardo: Sí, es como que la imagen ya está, esto es como con la pintura, si la pintura está en el cuadro ya o lo hace él. Hay gente que dice que en el lienzo ya está y tú lo que haces es hacerlo emerger y hay quién dice que pues tú la pones. Y en esto es lo mismo, en el espacio humano ya están las imágenes, pero pasa igual en el autor, ya está, cuando se pone él con un guion a empezar a estructurarla, pues lo que está haciendo es sacando para fuera porque la tiene dentro, y entonces ya somos portadores de imágenes cinematográficas que ya están, pero todavía no se dicen. Pero hay otro factor que es que la mirada documental, porque llegamos a esa conclusión en el otro cine o en el cine históricamente tanto industrial como de autor, también se produce de la misma forma, lo que pasa que la mirada documental o el código documental es una imposición de lectura que se ha hecho, pero tú miras el cine clásico y en el cine clásico lo que se va rodar en una película ha emergido de un productor seguramente, de un guionista y después surge también de cuando se pone toda la maquinaria de rodaje a andar y surge también del cámara, del otro, del... sí, surge también del hecho social, el cine es un fenómeno social que produce una imagen. Entonces para mí se daría igual aquí, lo que pasa es que se considera que el documental es una mirada de un

cámara de fuera hacia una realidad y tampoco eso en el cine es así, nunca fue así.

M: Y respecto a la esencia simbólica de esas tres, ¿cómo se ve reflejada la esencia simbólica de las tres en una película de cine sin autor cuando supuestamente no hay autor?

Gerardo: Pues ahí yo creo que las tres cosas; antes está el código y después el símbolo, ¿no?, según el orden que has propuesto. Entonces, en cuanto a las formas que se producen, también son formas híbridas una vez más por ese factor que, comparado con los procedimientos controlados industriales y autorales, pues aquí se producen de una forma, digamos, en cada colectivo depende de cómo se da; el código controlado aquí no es un código controlado en general, es decir, lo que introduce el efecto de que la autoridad esté circulando, quizás como diferencia, porque si buscamos diferencias, es que justamente hay una subjetividad generalmente que controla el código que va a aparecer y entonces el autor dice “yo tengo un estilo” o “tengo una sensibilidad” o “tengo unos cuadros y tengo una educación” o no sé qué o “no tengo nada, pero soy yo el que voy haciendo emerger los cuadros y soy yo el que controlo si hay cien actores o un actor o lo que fuera, o sea, controlo el código formal que sale”. En la industria es lo mismo, ya hay una estipulación. Aquí justamente todo es un universo que se va gestando a medida que se produce y entonces, por ejemplo, como característica podría ser que siempre es un factor inesperado la forma y siempre es un factor a ir sabiendo de muy de a poco porque se va discerniendo colectivamente y con una subjetividad que, por la parte que toca a la gente que no tiene formación, entre comillas, pues es una dialéctica entre los que tienen una formación cinematográfica y los que no. Entonces es todo un código absolutamente inesperado que va a ir aflorando y vamos conociendo a medida que se produce; a niveles de ruedas se ensambla, se piensa, se monta y no se puede saber de antemano.

M: De acuerdo, entonces ya hemos repasado tanto la imagen documental, la imagen código, por así decirlo, y nos faltaría la imagen simbólica, es decir, que el carácter sería el carácter artístico de vuestras películas, o sea, la capacidad no solo de registrar la realidad, sino de ejercer de autor colectivo o de sin autor y de simbolizar la narrativa o...

Gerardo: Sí, ahí depende de lo que entiendas un poco por símbolo, volvemos otra vez, como el “cine sin autor” es una relectura del cine, tú dices tampoco la hay ni nos vale todo en la medida en que recogemos la tradición cinematográfica y en la tradición cinematográfica el valor simbólico es todo, es decir, es una imagen captada ahí de forma instantánea como una imagen superelaborada, una no narrativa como una narrativa y entonces para nosotros es todo posible dentro de lo que hemos visto del cine, pues todo es posible porque no hay una estética definida, la define a través del sujeto, si los sujetos tienen mucha cultura porque son universitario como lo hemos visto, pues se parecerá más a los códigos anteriores y, si no la tiene, se parecerá mas a un amateurismo de no sé qué tipo, pero todo es simbólico, pero porque en el cine todo es simbólico, es decir que cualquier toma siempre ha sido simbólica, lo que pasa es que, bueno..., sabemos cómo funcionan esas cosas hegemónicas. Entonces el valor simbólico de la cuestión es otra cosa que ponemos en duda con respecto a los patrones del cine y que decimos todo registro tiene valor simbólico, entonces todo lo que pueda surgir de ahí tiene un valor simbólico que cuestionaría un poco a los valores simbólicos que se esperan del cine, normalmente tanto de autor, como industrial, como televisivo, etc.; lo pone en duda porque nosotros decimos: “Es que todo tiene valor simbólico”.

M: Cuando hablamos de valor simbólico, podríamos decir valor artístico, ¿no te parece?

Gerardo: Sí, a eso se refiere, claro. Supongo que dices simbólico en la medida de un estado de la representación con cierto grado de elaboración y de reflexión, digo yo... Que no es pillo y pongo, sino que tú dices artístico, supongo yo, a una reflexión y una manipulación del material suficiente como para decir bueno, hay una intervención ahí que tiene una intención estética.

Presenta y futuro del audiovisual; el cine ha pasado a ser otra cosa... (por definición, siempre faltarán códigos para valorar lo que es nuevo):

M: Un poco por la respuesta que tú has dado entiendo que, claro, como nadie tiene una respuesta a qué es el arte, cuando algo es nuevo, entiendo yo, es difícil valorarlo como arte cuando la novedad en el arte es precisamente... hace presencia ante un mundo que no tiene códigos para valorarla.

Gerardo: Claro, es que si empezamos hablando de lo que hemos entendido, lo que hemos heredado como cultura, arte o cine o lo que fuera y entonces eso es un poco el tema, que no hay criterios para valorar si Internet es arte tomado como fenómeno audiovisual y es una narrativa. El otro día fui a ver la película de Godard, esta de *Adiós al lenguaje*, la dieron en 3D aquí, que no la habían dado. Fue premiada en Cannes en el año anterior por el jurado; la ves y ahí tienes claramente cómo de qué manera el canon cinematográfico se atreve a aceptar un código, una forma, un símbolo, es decir, una forma de construcción cinematográfica que no le toleraría a nadie, se lo tolera a Godard, pero de alguna forma están diciendo sí, por aquí van las cosas, y digo la película de Godard, la anterior, la de *Film Socialisme*. Las dos últimas un poco son de esta estética, que es esto que estamos hablando que digo que no hay estética, está diciendo adiós a un lenguaje que él ha manejado 40 años o 50, es decir que sabe de qué está hablando. Entonces yo creo que en ese sentido, por lo que decías tú, no hay códigos; recién, a lo mejor, está empezando a haber códigos. ¿Con qué códigos valoramos el cine cuando ya no está en el sector? Es decir, el cine ya no está en el sector, ni su canon ni su producción, se ha ido y ahora hay una sociedad en constante flujo haciendo audiovisual y creando narrativas, es totalmente multimedia. Entonces tú dices este código con el que hemos llamado “cine” a lo que es el cine pues es que está roto, ya no sirve; sirve para el sector, para mantener su mercado y está bien.

M: Sí, digamos que de estas prácticas revolucionarias o novedosas de las cuales la cultura carece de código para practicarlas, para valorarlas, digamos que, como son tan nuevas, dentro de unos años, después de un proceso de sedimentación cultural, pues ya se habrán formulado los códigos, es decir...

Gerardo: Por la costumbre, claro, sí y también los códigos de... El criterio de validación, digamos.

M: Sí, la necesidad del ser humano de crear códigos para catalogar las cosas.

Gerardo: Y porque además es evidente, si tú ves la televisión, la televisión tiene un código muy determinado, siempre lo ha tenido y, hoy por hoy, tú ves en la televisión permanentemente ya la irrupción de Youtube allí y es de cualquier video y...

M: Es una hibridación total.

Gerardo: Entonces eso tendrá que pasar con el canon cinematográfico, está pasando y tendrá que derrumbarse aquello porque además lo cinematográfico va hacia otro sitio en términos industriales. Entonces este momento es muy transitorio...

M: ¿Y hacia dónde va lo cinematográfico en términos industriales?

Gerardo: En términos industriales va hacia la imagen, sobre todo hacia la imagen inmersiva de carácter colectivo, es decir, a grandes experiencias espectaculares de inmersión.

M: Pero ¿te refieres a cines de estos como el Imax, de estos de superpantalla, en 3D?

Gerardo: Sí, claro, así es, el capital industrial va a... Pero hablemos de Lucas y de Spielberg, son ideas que ellos han manejado por ahí que tú te das cuenta que están pensado en eso ya, que es por un lado hacia la imagen del videojuego, es decir, a todo lo que es la construcción de escenarios virtuales, es decir, en base ahí, y lo siguiente es imágenes inmersivas, experiencias sociales como podrían ser las del cine en una sala, pero que sean inmersivas a nivel de los sentidos, mayor espectacularidad, que tú entres ahí y salgas, ¡ay!, lo que puede haber sido el 3D ahora que se suma como un dato perceptivo por el que vas y pagas...

M: Sí, novedades espectaculares.

Gerardo: Sí, pero bueno, que no quita que puedan ser experiencias emocionales y perceptivas muy potentes ya, pero que el cine, tal cual lo hemos conocido... yo creo que el capital del cine va hacia allí.

La representación del imaginario social en el cine:

M: Como te comento, mi idea es establecer tres patrones o tres constantes que se repiten a lo largo de la historia del cine y que tienen su génesis en la aparición de tres imaginarios, como tres instancias antropológicas: el poder, el pueblo y el individuo. Estos imaginarios conllevan una visión completa del mundo, de la vida y las relaciones humanas.

Gerardo: De acuerdo, pero ahí surgen varias preguntas que tendrás que resolver. Gerardo: ¿Cómo crees tú que se materializan esas instancias en el cine? ¿Qué es el imaginario social? ¿es el imaginario del conjunto de la sociedad?

M: Creo que cada imaginario se apropia de la tecnología audiovisual para representar su manera de ver la vida. Me llama la atención cómo afecta la realidad de clase, el ambiente económico en el que te has formado, a la hora de representar un imaginario

Gerardo: La representación de las clases bajas es casi inexistente en el cine, entendido como el grosor de películas que lo configuran. El cine siempre estuvo mediado por la industria o por el autor. Y el documental igual. Es que de hecho no existe la representación social en el cine. Existen películas que representan a la sociedad, pero la sociedad como tal nunca se ha representado así misma en el cine. Esto es, precisamente, lo que nosotros, desde cine sin autor, perseguimos. La sociedad representándose a sí misma no existe porque no se han organizado como para llegar a acuerdos. Por lo tanto, no existe el imaginario social representado en el cine, sí que existen documentalistas, pero claro esa es la representación hecha desde la psique del documentalista. Los casos más extremos son los casos más cercanos, los antecedentes de cine sin autor. San Jinés, con el grupo Ukamau, que logra hacer cuatro películas. Posiblemente también Watkins,... Hay experiencias, pero son muy puntuales, son un poco "casos de estudio", pero no conocemos el imaginario social de la sociedad a través de las imágenes

cinematográficas, ese es el gran desconocido de la historia del cine.

M: Claro, entonces según lo que estás diciendo, ¿qué grado de implicación tiene el cine documental con el sujeto que pretende representar? Es decir, los que hacen una representación documental de la realidad.... ¿son o no son autores?.

Gerardo: Son el mismo caso que el cine de autor, claro que son autores, mira por ejemplo los problemas que había con Joris Ivens en Chile. Es decir, tíos que le llamaban documental a organizar "ahora tiene que pasar un gallo por ahí". Es decir, muchos documentalistas eran tan autoritarios como los de la ficción, porque decía que allí tenía que pasar tal cosa, preparaban la puesta en escena,... Entonces la tiranía autoral en el documental es la misma que encontremos en el cine convencional. Y si no hay tiranía, en la medida que se abre el dispositivo es un dispositivo cerrado por la psique del autor que retrata. Entonces, no hay acceso al imaginario de la gente, en el cine no lo hay, en la historia que tiene pre-digital no lo hay. Y este es el gran tema que se abre con los procesos digitales de ahora. La gente en youtube sube lo que le apetece, y eso debería tener también categoría cinematográfica, pero no lo tiene.

M: O lo que está pasando en Nollywwod, por ejemplo.

Gerardo: O lo de Nollywood, sí, por ejemplo. Ahí puede haber un caso de emergencia de abajo hacia arriba de la imagen. Es un sistema que, supongo, mediado por una mafia, o lo que sea, pero que está ahí. Es un movimiento, como el que ocurren en el cine indígena en los 80, donde sí se produce la imagen comunitariamente, empiezan a organizarse y demás. Pero todo esto es muy reciente y cuando tú estudias la historia del cine – primero que está contada de forma eurocéntrica o "euro-norteamericano-céntrica" –, fue un siglo en el que sólo tuvimos acceso a las representaciones de las minorías burguesas o empresariales, mientras que la clase social fue la gran ausente en el cine. Los neorrealistas abren el marco en el cine de ficción y, por ejemplo, a nivel de producción parece que sí que hubo unas aproximaciones en permitir que la gente mostrará su imaginario en algunas cuestiones: puesta en escena, interpretación, escritura del guión, ...

M: Otros ejemplos de representación hecha desde el imaginario social pudieran ser los trabajos de Jean Rouch. También Epstein o, posteriormente, Wiseman.

Gerardo: Rouch efectivamente cruzó fronteras. El caso de Epstein habría que analizarlo. Un ejemplo más claro de esa época sería el de Medvedkin. Flaherty también dio pasos en este sentido, pero claro sigue siendo una construcción muy autoral. Hay muchos cineastas que han cruzado fronteras, sin embargo el tema central es quién monta lo que tu ves finalmente. Wiseman hace un ejercicio supervaliente, incluso a veces partía más del sonido que de la imagen, y se metía en una situación institucional y ahí se perdía grabando un montón de horas y a partir de ahí se ponía a montar. Pero claro, es lo que su psique y su cámara captaron durante el mes que estuvo ahí; trabajos interesantísimos claro.

M: Entonces podríamos enunciar estos momentos del cine como preámbulos al estallido que hay ahora. No como logros definitivos, pero sí pasos en el recorrido que hemos heredado nosotros. Vendrían a ser algo así como la prehistoria del imaginario social audiovisual hecho, más o menos, desde la sociedad.

Gerardo: Sí, algo así, puede ser entendido como la mochila que trae el cine consigo ya. Pero si tú dices el imaginario social como representación de lo que es el conjunto de la sociedad, eso no existe en el cine. Lo que tenemos son representaciones de cosas que han hecho grupos determinados. Y hay que entender que la producción

de imágenes audiovisuales siempre ha sido un sector muy minoritario. Hay que entenderlo como sector más, como es la minería por el sector industrial de cada país. En Francia, por ejemplo, que es la cuna europea del cine, creo que hay unas 60.000 personas trabajando en ese sector. Entonces ¿del imaginario de cuantos cineastas estamos hablando? El imaginario español, ¿a través de cuántos cineastas se está representando? ¿qué serán, diez?

M: Lo que está claro es que cuando hablamos de representación del imaginario social en la historia del cine sólo podemos hablar de anticipaciones, de pre-historia del imaginario social.

Gerardo: Sí, puntos de fuga dentro del dispositivo controlado – muy controlado – por la industria y por los autores, y de repente aparece un Jean Rouch que cruza la frontera y dice "te doy la cámara" y a ver qué narices pasa aquí; de repente, te lo desarmo todo. Luego, dentro del ámbito de los propios documentalistas, hay muchas opiniones sobre la manera de trabajar de Rouch, pero a mí me parece un tío que fue el valiente, que jugó con los dos mundos, el de delante y el de detrás de la cámara; y empezó a plantearse cuestiones como la disolución del autor. En su trabajo hay bastantes puntos de fuga, pero no se puede hablar de imaginario social, sí de representación de la sociedad.

Sin embargo, sí que es cierto que hoy, lo que podemos ver en internet, es un poco eso. Hay gente, mayoritariamente de forma individual, está haciendo emerger ahí un marco infinito e inabordable. Y el cine de hoy es también ese flujo audiovisual; vamos, que el cine, utilizando la metáfora de Bauman, también se ha vuelto líquido, como una expresión más de la sociedad. Antes se trataba de una imagen en una pantalla y hoy el cine es líquido. Por eso decía al principio que definir "cine" es algo muy difícil, sobre todo si pretendes ceñir y concretar esa definición en unos parámetros cerrados.

M: Vuelvo a los problemas que se me plantean en la investigación. La cuestión es determinar qué puntos debe afrontar un aparato conceptual que quiera comprender las claves de lo que es el cine. Mi planteamiento creo que puede servir tanto para un análisis histórico, evolutivo, de las películas, de las representaciones que se han hecho, como tú dices; pero creo que también puede servir para hacerse una idea de cómo cada una de esas tres instancias antropológicas que he definido. Aunque en la historia del cine haya mayoritariamente una representación del imaginario industrial y de autor, y sus películas conforman datos empíricos de ese imaginario, datos empíricos como para decir "está claro que en el cine clásico lo que predomina como instancia narrativa es la causalidad", o "lo que predomina en el cine de autor es la libertad del individuo, el psicologismo, la búsqueda por la identidad individual". Entonces, tú me dices con razón, que representaciones del imaginario social de la sociedad como tal en la historia del cine no existe, que están emergiendo. Lo que vengo a decir es que, tal como he planteado la tesis, a través de las cuatro disciplinas y los tres imaginarios, pueden comprenderse los cruces que están produciendo la actual expresión del imaginario social. Creo que esos tres imaginarios, que tienen su referencia material en las clases económicas, han existido toda la historia de la humanidad, incluso pre-figurando la misma historia.

Gerardo: En la historia del arte, incluso en la historia política, jurídica, ... En la historia en general, la sociedad nunca ha representado nada, excepto en el siglo xx. En esta variación que tu planteas en tu tesis, en estos tres imaginarios, el factor determinante es cuándo sucede el cambio. Es decir, el grupo que produce siempre es el mismo. Los autores cuando surgen como enunciación son autores vinculados al mecanismo industria del cine; es, por lo tanto, una rebelión interna. Sean autores o productores, siempre estamos dentro del cine. El cine siempre salió de ahí. Rechazaron el cine de Hollywood porque querían hacer su cine. Entonces cuando ese sector se

manifiesta industrialmente produce unas cosas, cuando se manifiesta autoralmente produce otras y cuando quiere representar la sociedad produce otras. En los tres casos sigue siendo el mismo sector el que genera las imágenes.

M: ¿Cuándo hablas de "ese sector" te refieres también a un modo de producción?

Gerardo: Claro, por supuesto; y yo creo que la continuidad es bastante evidente. Si tú miras la historia es muy evidente quiénes son -quiénes son con nombres y apellidos- los que producen esas imágenes. En el origen del cine, por ejemplo, tenemos a los Lumière en Francia, a algunos en Inglaterra y a Edison; es que eran tres grupos. Luego empezaron unos pocos en Italia, otros en el norte de Europa,... Siempre fueron unos pocos, y en cada país la gente que coge una cámara tiene nombres y apellidos, se pueden contar con los dedos de las manos. Y después en Hollywood lo mismo, ¿quién era Edison? Pues un tío que tuvo un monopolio brutal hasta el año 13 o 14 más o menos, y después se escapan los independientes y montan Hollywood, ¿quiénes son? Los hermanos Warner, Zuckor, que montó la Paramount, Mayer,... Es muy rastreable el poder en el cine, ayer y en la actualidad, hoy en Francia no pasan de 60.000 y en España deben de ser unas 20.000 las personas que se dedican al cine. Muy poca gente.

M: Supongo que has oído hablar del documental "Celuloide Colectivo", sobre el cine que se hizo en España durante la República.

Gerardo: Sí, lo he visto. Y hace poco sacaron una edición en dvd con todo ese material.

M: ¿Esas imágenes que se produjeron en ese momento, tu las considerarías una representación del imaginario social hecho por la sociedad?

Gerardo: Ahí hay un intento, pues el ambiente republicano es favorable a ello. En esos materiales ves todo tipo de ensayos, y es verdad que se intenta colectivizar toda la producción; fue una experiencia potente. Pero claro, hay un grupo de reporteros que buscan representar al obrero, etc. Y es válido, pero no hubo tiempo, porque se acabó la República, para decir "hay comunas anarquistas que de manera asamblearia produjeron cine". Si hubo algo de eso, es muy poco. Todo aquello que sean experiencias son proclives a cruzar la frontera.

Mirada, visión del mundo y clase social; la influencia de las condiciones materiales en la constitución de un imaginario:

M: Mientras te escuchaba estaba pensando que vosotros en "Cine ser autor" hacéis la división entre el colectivo social y el equipo técnico. Entonces, el equipo técnico intenta entrometerse lo menos posible para dejar fluir el imaginario social de la parte creadora, del colectivo. Eso sería lo "ideal", lo óptimo para conseguir una representación del imaginario social.

Gerardo: Por eso hacemos la inversión, siempre el propietario ha sido el del sector, el que estudió, el profesional,...

M: Hemos estado hablando de la historia del cine, de Jean Rouch, del cine de la República, de Flaherty,... Lo que quiero decir es que antes, todo aquel que tenía acceso a esta tecnología era, por lo menos, de clase media-alta. Mi pregunta es hasta qué punto influye la procedencia económica a la hora de empuñar un imaginario. ¿Cómo se vincula la base material a la formalización de universos simbólicos?

Gerardo: Si quieres puedes hacer esta lectura con los indígenas. Los indígenas suramericanos, los grupos que hay, que son muchos. El cine indígena en realidad sí que no proviene ni de tradición intelectual euro-norteamericana ni se vinculan con ellos, en la gran mayoría, ni tienen tampoco más que, digamos, algunos mediadores que sí que tienen ciertos estudios; pero en realidad son gente que toma la cámara y desde su comunidad comienzan a construir relatos. Ahí realmente sí hay un movimiento de abajo hacia arriba evidente. Puedes buscar información en la "CLACPI", que es la coordinadora latinoamericana de toda esta cuestión. También están los bolivianos del "CEFREC", el movimiento "video en las aldeas"; pero bueno si buscas por la "CLACPI" ahí encontrarás toda la información, y son las referencias que seguimos nosotros al hacer nuestro proyecto.

Ahí, en el mundo indígena, como es un mundo que no sale como herencia del sector cinematográfico, puede haber justamente una manifestación de gente que se apodera de la cámara de video primero y van evolucionando, de los 80 en adelante. Y justamente parten de una reclamación, de un robo de la imagen que ellos han sentido históricamente; y más con el indígena en Latinoamérica. También con los indígenas de norteamérica; es decir, que ha habido una invisibilización y utilización total. Los nombraron como han querido. Y ahí está toda la antropología para darle la vuelta eso. Aquí, en Europa o en estados unidos, que són lo más activo en el cine, tenemos una cultura difícil de sacártela de encima. A ellos les da lo mismo lo que se ha hecho en Europa, consideran la cámara un arma para reivindicar su cultura. Y eso no está considerado "cine", dentro de las categorías. Por ejemplo, los "cahiers du cinema" hacen un recuento del cine latinoamericano y esos movimientos no existe, no existen porque la burguesía europea de siempre no lo visibiliza. Es una ignorancia brutal.

M: Sobre la influencia económica del individuo en la formación de su imaginario, pienso, por ejemplo que en "Cine sin autor", tanto el colectivo social como el equipo técnico compartís una realidad económica similar. A mí me parece que esta reivindicación por la representación de la sociedad es una movida que nace, por lo general, de la clase baja o media-baja.

Gerardo: En ese sentido podría decirse que sí.

M: Cuando hablo, de esa forma genérica, de los tres imaginarios.... En fin, ¿crees que podría darse una implicación, un vínculo entre clase social e imaginario? ¿No crees que una misma clase social comparte el mismo mundo simbólico?

Gerardo: No, porque no tiene nada que ver una cosa con la otra. Primero que yo creo que cada uno es muy particular. Y segundo que hablar de "clase" es un término un poco complicado. Yo, aunque sean de la misma clase social, por decirlo así, que un grupo de jóvenes, no comparto su mismo imaginario. Pero tampoco creo que lo compartiese si fuera de la misma edad; de hecho, así ocurre con otros miembros de nuestro equipo técnico. No es algo tan genérico, es decir, por pertenecer a una misma clase no vas a tener el mismo imaginario. Yo, por ejemplo, soy uruguayo, Dani, un miembro del equipo, es alemán, Davide, otro miembro, es italiano. Y no tiene nada que ver su manera de mirar y de filmar con la mía o con otras que he visto. Somos gente que partimos imaginarios totalmente distintos.

M: No me refiero a esa noción de imaginario, quizá no me he expresado bien. No me refiero a un conjunto de imágenes o de símbolos aleatorios, sino integrados bajo unos parámetros comunes, como si se tratara de una potencia, en parte a priori y en parte desarrollada a través de las experiencias empíricas, en especial las

económicas. Es decir, no me refiero tanto a imaginario en tanto a “conjunto de imágenes” como “fundamento movilizador de esas imágenes”. No crees que, por ejemplo, una cualidad común a todo el imaginario hecho libremente por la sociedad sería la búsqueda de justicia, de que se haga justicia social; la justicia como un valor primordial.

Gerardo: Pues no sé qué decirte, mira la trayectoria que hemos tenido con nuestros proyectos y dime si en algunos de los 10 que llevamos eso ha sido lo primario. ¿Crees que la justicia es lo que atraviesa todas nuestras películas?

M: De acuerdo, pero lo que sí atraviesa todas vuestras películas es vuestra metodología de trabajo, ¿no?

Gerardo: Tampoco.

M: ¿Pero no se trata de colectivizar las decisiones?

Gerardo: Sí, pero de una forma funcional un proyecto no tiene nada que ver con otro. A lo mejor tú te refieres a que todos nuestros proyectos comparte la "sin-autoría", que es simplemente la desaparición del poder propietario del técnico. Eso tienen en común todos los trabajos que hemos hecho; es decir, "aquí no hay propiedad narrativa ni técnica" del cineasta del productor o como quieras llamarlo.

M: Pero esa toma de decisión, esa elección por hacer las cosas así, ¿por qué ha surgido? ¿Por qué crees que habéis decidido hacer este cine así y de esta manera?

Gerardo: Porque cuando me ponía a trabajar en el audiovisual me daba cuenta de que toda las decisiones las tomaba yo. En los primeros trabajos que hice con un amigo, nos propusimos trabajar con un grupo de chavales y resulta que casi todo lo decidíamos nosotros.

M: ¿Y porqué te hartaste de decidirlo todo tú?

Gerardo: Yo creo que ahí aparecen factores más biográficos. Es decir, yo tengo una rebeldía brutal con la cultura burguesa general, con cómo funciona. Yo nací en un pueblo rural y todo lo demás y siempre para mí ha sido como "la cultura son otros".

M: Pues eso es lo que vengo a decir. Yo creo que toda la gente que trabaja por la creación de una representación social parte de esta misma opinión que tienes tú, gente que, por lo general, ha crecido en una clase social medio-baja, que reniega de los patrones de la clase medio-alta burguesa.

Gerardo: Bueno, pero eso tampoco es del todo cierto, hay gente que no es de clase baja, incluso que es de clase alta, y dicen "¡ostras!, yo siempre he pertenecido a una cultura y veo que se pueden hacer las cosas de otra manera".

M: Cierto, pero eso son casos muy aislados. No es lo general el hecho de que una persona de clase alta – que sí que es verdad que hay casos como por ejemplo Kropotkin que venía de la aristocracia, etc. – esté interesado en que se haga justicia social. Eso son casos puntuales. Yo lo que pienso es que a esa persona, por lo que sea, le ha poseído un imaginario enraizado en la justicia, lo comunitario, lo colaborativo,... Yo creo que eso son arquetipos que funcionan, que están activos, en la psique de todos aquellos realizadores que están interesados en la representación audiovisual del imaginario popular; como puntos en común.

Gerardo: Por lo que entiendo, quieres llegar a la conclusión que lo que hay detrás de esto, de este movimiento, de este tipo de representación, es equilibrar un poco la justicia en términos de producción cultural, de producción de imagen, ¿dices tú?

M: Sí, yo creo que el valor primordial que se mueve detrás de vuestro trabajo y de todos los trabajos que busca la representación de la realidad social es la justicia, es hacer justicia. Del mismo modo que el imaginario industrial expresa, de una manera u otra, la aceptación del poder; y el imaginario que rige el cine de autor, la irrenunciable libertad del individuo.

Gerardo: Sí, aunque no es el motivo por el que llego al mundo. Es decir, nosotros establecemos un marco que tiene esa característica. Una cierta justicia imaginaria.

M: Que se haga justicia – imaginaria – respecto nuestra condición de clase. Creo que en la manera cómo cada cuál hace cine, mira por el objetivo, intervienen unos patrones comunes identificables. Lo que no sé es hasta qué punto esos patrones vienen determinados por la condición de clase.

Gerardo: La condición de clase... Yo provengo de ahí, pero hoy no puedo decir que tengo la misma condición de clase. Para mí una clase baja es una clase miserable que no tiene ni para comer. Sé muy bien que es una clase baja. Ninguno de nosotros tiene los problemas que tiene una clase baja. Lo que me pasa es que me cuesta homogeneizar, porque yo provengo de otro sitio. Tú estás tratando de utilizar una categoría que te permita establecer unos patrones; pero encontrar la categoría adecuada es un poco complicado.

Dificultades para comprender el cine (categorías viejas vs. categorías nuevas):

M: Sí, en cierto modo es forzar, es violentar las cosas.

Gerardo: Es lógico que partas de categorías a priori, lo que yo no sé es cómo desactivar todo eso y enfrentarte al objeto que tú quieres sin categorías para, a lo mejor, llegar a ellas. ¿sabes? Es decir, a Deleuze mismo no le caben categorías filosóficas al cine; y a la gente que empezó a reflexionar sobre el cine en los años 20. El cine en sí es una categoría filosófica diferente, pero porque es una categoría visual. Y entonces la materia es visual, no tiene nada que ver con el pensamiento filosófico tal y como lo entendemos. Entonces, decían los impresionistas franceses en los años 20: "el cine debería generar otro tipo de estructura mental; el hecho de enfrentarse y de trabajar con la materialidad de las imágenes". Sin embargo, estamos siempre dándole vueltas a las típicas historias de Hollywood. Y ya está fastidiado el asunto. Entonces, la categoría filosófica es una categoría muy armada para enfrentarse a una materia tan maleable, complicada y fascinante como el cine. Y más la filosofía proveniente de Europa.

M: Habría que crear un vocabulario filosófico nuevo.

Gerardo: Es lo que intenta Deleuze en sus libros de cine con su maquinaria. Pero son clasificaciones de películas, de imágenes producidas por otros. Es decir, lo que hace Deleuze otra vez es la misma estupidez de Ranciere... Estoy hasta las narices de los ensayistas franceses, que me encantan; pero siempre están hablando sobre lo que ya se ha producido, y eso es análisis de filmes, no me digas que estas hablando de cine. El cine es una máquina de producción social y supone una estructuración social, que tienes que analizarla, no la rehuyas, analiza la por lo menos, pero que no me sigan jodiendo ya con el análisis de filmes como si eso fuera al cine. Más cuando todo el aparato de producción está en absoluto caos. Ranciere me habla del espectador emancipado y pienso "es tu puñetera flipadura y la de los fans que te sigan, pero eres un viejo del siglo pasado que no tienes nada que decir a

las nuevas generaciones sobre el cine”. Y bueno, es un tío superculto y sigue con sus libros y sus análisis: las instancias del cine, la fábula cinematográfica,... Muy bien, lo que tú quieras, pero no tienes nada que decirle a la gente de la actualidad.

Entonces, es lo que te digo, te enfrentas al cine con categorías y dejas el aparato como está. Y no puedes dejar el aparato de producción como está y no analizarlo. Luego, también está Ranciere que hace un libro maravilloso como "El maestro ignorante", donde analiza justamente el aparato de poder, la transmisión de saber entre el maestro y el aprendiz; y lo desarma, lo desactiva y propone otra forma de enseñanza. ¡Genial! ¿Y por qué no lo aplicas al cine en vez de enfrentarte como un espectador? ¿Por qué no dices que también ahí hay un esquema de poder?

Por eso yo creo que hay mucha confusión, porque se parte de enfrentarse al cine desde las películas y hay muy poco análisis del tipo marxista. Prácticamente, la primera historia del cine, la de Sadoul, es bastante marxista, la de Noël Burch también y yo creo que habrá muchos análisis por ahí, pero cuesta, sobre todo cuando es un aparato que está en plena crisis como aparato de producción. Todo el esquema del cine está en crisis como producción.

Por eso te digo que cuando analizas el cine con las categorías de siempre, claro que salen cosas, pero hay otros marcos de pensamiento a partir de los cuales abordar el cine que están poco tocados.

Historia del cine; la relación entre el sistema económico de producción y las formas estética de representación: producción industrial, independiente y colectiva.

M: Dado que nos estamos planteando la influencia material de nuestro imaginario. Creo que sería interesante extrapolar el tema a la producción audiovisual, y cómo su configuración material determina el resultado de los productos. Por ejemplo, ¿en qué diferencias el sistema de producción industrial del sistema de producción independiente? Yo entiendo que la clave está en cómo circula el dinero en cada modelo.

Gerardo: Podría ser una clave, sí.

M: Entonces, ¿qué diferencias encuentras en el sistema de producción industrial del independiente?

Gerardo: El modelo de producción industrial tiene formato de fábrica, es producción en serie. Y se caracteriza por un aparato jerárquico muy marcado -que también lo tiene el autor-. A mayor escala las productoras son una máquina de producción en serie, por eso es industrial.

M: Digamos que el punto de toma de decisiones se hace desde el dinero, desde la productividad económica y del beneficio que va a generar.

Gerardo: Sí, y desde una intención expansiva del producto que tú sacas. Es decir, se hace en serie, se hacen muchas y se hacen para públicos muy amplios. Los géneros surgen por eso, son una división comercial. Y respecto a la producción independiente creo que siempre se ha manejado a menor escala, es decir, no hay industrias independientes. Creo que no tienen cabida en la historia del cine, lo que tiene cabida son personas que empiezan a escaparse de lo que son los grandes formatos industriales y se busca la vida. Flaherty es un independiente. Es gente que lo hace al margen de lo que puede ser el aparato industrial.

Como en cualquier industria, si yo tengo una fábrica de zapatos familiares, y hacemos cien zapatos al día, si de repente viene un inversor y me da tanto dinero, pollo tengo una demanda tan grande que entonces ya pongo 60 personas a trabajar, etc. Eso crea una industria. Y empiezo a producir zapatos para aquí, para allá, ... Y vendo cada vez más. Entonces, yo creo que llegas a una escala donde te conviertes en una máquina de producción permanente.

M: Digamos que se trata de hacer cantidad.

Gerardo: Cantidad y repetitiva; siempre es lo mismo.

M: Cuando hablamos de cine industrial siempre nos referimos al cine de Hollywood, pero ¿existen otros modelos de cine industrial? Por ejemplo, ¿aquí en Europa hay industria del cine?

Gerardo: La industria en el cine es todo lo que produce en serie. El primer paradigma industrial es la "Pathé" en Francia. Los Lumière comienzan a generar un estado empresarial digamos de "negocio", pero después quien instaura realmente las características de industria es la "Pathé". Y ella, prácticamente hasta la primera guerra mundial, es la que tiene la mayor parte del cine que se veía en estados unidos; " la conquista del mundo" era su lema. En Europa también hubo y hay una industria

M: ¿Y en España?

Gerardo: En España es lo de siempre. En España nunca hubo industria, lo que hubo como más cercano al sistema industrial fue CIFESA, la productora valenciana que estuvo funcionando entre los años 30' hasta el 54, más o menos. Fue la que más se acercó un poco a la producción en serie. Pero después no hay más nada. Lo que se llama industria aquí, yo creo y hay más gente que comparte esta opinión, es un mínimo tejido industrial, o mejor dicho "productor", un tejido productor; y lo que hay hoy es eso. No se cuántas son 200 y pico productoras, pero casi todas monopolizadas por dos o tres.

M: Estas pequeñas productoras españolas serían más bien independientes, ¿no?

Gerardo: Depende del tamaño que tengan, pero sí, casi todas son independientes se podría decir. Lo que pasa es que intentan... Hay se te mezcla, porque históricamente tu puedes reconocer los parámetros, lo que pasa es que una productora pequeña pretende, estúpidamente, funcionar con los parámetros industriales. Pero, bueno, la respuesta es que aquí no hay industria. Y no hay industria sobre todo porque en la industria paradigmática de Hollywood o en la francesa, sí que hay un tejido industrial potente, pues al margen de la tradición -ellos inventaron el cine- hay un apuesta... digamoms que siempre ha habido vínculos de capital entre el estado y tomar el cine como un aparato potente de colonización o de difusión de su estilo de vida o lo que fuera. Entonces, ¿aquí qué? Aquí nada.

M: Volviendo a la producción independiente, al cine independiente. Al margen de que en él prime la originalidad contra "la repetición", ¿qué características destacarías?

Gerardo: En lo que yo entiendo como cine independiente, es aquel que intenta escaparse de de la manera ha de producir de Hollywood. La intención es que haya menos jerarquía, se trabaja con equipos más reducidos. El neorrealismo es un cine independiente, si se quiere.

M: En el caso español tenemos pequeños equipos de producción, pero que en vez de apostar por un producto independiente, original, apuestan por un producto repetitivo. No llegan hacer ni una cosa ni la otra.

Gerardo: Claro, no llegan a hacer ni en cantidad, porque las productoras como mucho producen un

proyecto al año o dos como mucho, y después están las grandes, como te he comentado antes, que monopolizan el mercado y producen la mitad de todo lo que se produce.

M: ¿Y qué me dices del tipo de producción colectivo? Vosotros, desde “Cine sin autor” optáis por este sistema de producción y, además, hoy en día está muy en boga a través del sistema de micro-mecenazgos. ¿Podemos encontrar, a lo largo de la historia del cine, ejemplos de cine producido de manera colectiva?

Gerardo: Totalmente, el cine siempre ha sido colectivo. Hollywood era un cine colectivo.

M: ¿Pero también es industrial?

Gerardo: Claro, porque la estructura del colectivo, de cien personas trabajando, era fordista.

M: ¿Entonces, cuál sería una producción que fuera colectiva y no industrial?

Gerardo: Colectiva y no industrial depende; Flaherty podría serlo en algunos aspectos, depende de qué parte del proceso. Se supone que el convivía, tenía un diálogo con la gente que participaba en sus películas.

M: Es decir, más que un modelo de producción en toda regla, lo que en encontramos rastreando la historia del cine son partes del proceso, más que un posicionamiento colectivo del producto.

Gerardo: Claro, no hay cine colectivo hasta experiencias puntuales. Flaherty, Vertov,... Bueno, Vertov que era más bien político que colectivo.

M: En el cine colectivo, ¿cómo se produce la financiación?, ¿cómo circula dinero?

Gerardo: Depende de que cine colectivo sea. Es decir, el cine paradigmático colectivos se da como enunciación y como práctica en el 68' o con Sanjinés; esa es mi apreciación, un cine realmente colectivo donde la gente no perteneciente a la producción audiovisual se mete en los procesos de producción. Sanjinés para mí es el que rompe el paradigma. Era un cine que se financiaba, en sus primeras experiencias, como cualquier cineasta; es decir, la televisión italiana o el instituto de cinematografía de Bolivia,... Lo que pasa es que cuando se ponía a hacer la película con una comunidad indígena no repartía el dinero, el dinero lo utilizaba para su equipo; pero sí que el guión lo colectivizaba, la gente tomaba el poder de decisión y el tío cambio toda su forma de hacer las cuestiones.

Y después, otro momento reflexivo es en torno al 68', las cooperativas francesas. Y ahí sí que se replanteó un poco todo, incluso "los estados generales del cine francés" son una serie de proyectos, de Chris Marker, etc., Justamente para darle la vuelta a la industria; que no sirvió para nada porque en el 72 ya estaba todo acabado.

Entonces el cine colectivo no ha sido institucional en ningún momento, sino que han sido experiencias muy puntuales.

M: Y por lo que me estás contando, entendemos "colectivo" sobre todo en el proceso de creación, pero la financiación sigue siendo similar a la financiación del cine independiente.

Gerardo: Cuando decimos "colectivo" insisto, el cine siempre ha sido colectivo. Siempre ha sido un producto realizado por un equipo de trabajo. Es justamente ahora que existe un cine individual, en el que tú agarras tu cámara y te montas tu película. Y por lo que respecta a financiación, todavía tenemos menos ejemplos. Ahora, con toda la movida digital e internet, puede ser que empiecen a aparecer ejemplos. Pero en el cine pre-digital siempre había alguien que conseguía la pasta.

M: O en el caso de Vertov y el cine soviético sería el estado quien pondría el dinero.

Gerardo: Claro, en el caso de los rusos está claro quién ponía la pasta. Ahí el cine se tomó como parte del

aparato estatal. El problema era que los presupuestos no eran accesibles para la vida doméstica. Hasta la aparición de las cámaras de vídeo doméstico y el cine digital, el cine siempre estuvo condicionado por la cuestión económica, había que pagar los costes de la tecnología, de la película y del revelado. En 1930 era impensable gente y cogiendo sus cámaras y grabando por la calle. Entonces el cine que conocemos, el cine clásico, etc. Es un cine que lo podían hacer unos pocos o un aparato de estado, o una industria o directores independientes que tenían la financiación de sus productores. Godard más o menos siempre tuvo el mismo productor. En resumen, si tienes esa mecánica de autor necesitas un productor que te consiga la pasta.

Creación y distribución audiovisual en la era de internet:

M: He hablado con productores y distribuidores y ellos me dicen que el problema, cuando haces un cine diferente, no es tanto conseguir el dinero para que se produzca, sino luego que se distribuya, que se exhiba.

Gerardo: El problema siempre ha sido así, siempre ha sido la distribución. Todo lo que no es el cine hegemónico, el gran problema siempre ha sido la distribución. Ese es el gran problema del cine

M: La financiación se suple con el hecho de que los gobiernos están obligados a subvencionar parte de la película como producto cultural de un país.

Gerardo: Pero tú tienes una película y encuentras un productor que te la financia; tú la haces, pero el gran problema es que no la va a haber nadie, si tú no tienes una red o entras en un mercado un poco de salas... Quizá ahora no tanto, con internet esto está cambiando un poco. Pero eso lo decían en el 60 y el cine político, el gran problema es que no conseguías acceder a los lugares donde se veía cine, que son la salas; antes el cine se veía en salas nada más, hasta que no aparece el vídeo, el reproductor, el VHS,... ¿pero cuando es eso? en el 70, 80' entonces hasta ese momento si no ibas a una sala no lo veías y no podías ir cuatro veces a ver la misma película, obviamente. Y toda la primera parte del monopolio de Hollywood hasta que se rompe es que las "mayors" tenían la producción y compraban directamente todo el circuito de salas. Entonces tenían la producción, la distribución y la exhibición. Ese es el monopolio que se rompe en los 60, que ya no da para más, porque no podían comprar todas las salas del mundo. Pero la utopía de Edison era esa, tener el control total.

M: Y hoy en día, con internet, ¿cómo crees que puede cambiar la distribución?

Gerardo: Hoy no tiene nada que ver, porque todo es instantáneo. Por eso te digo, que los parámetros han cambiado tanto que las categorías que utilizamos cuando hablamos de " cine" habría que cambiarlas completamente. Entonces para mí el cine hoy es un cine líquido. Donde el flujo de imagen está circulando y tú haces un "click" y lo parás, de ese trozo que quieres, y con otro "click" sigues. En un minuto se suben a internet, en todo el mundo, cientos de horas de audiovisual. No tiene nada que ver esta realidad con la de entonces. Así que todo el proceso tradicional de producción, del guión hasta la distribución, hoy es prácticamente instantáneo, y lo hace cualquiera. Eso es un cambio de paradigma muy fuerte. Grabó una imagen como mi móvil y las hubo ahora mismo a la red y lo ven 3000 millones de personas, la mitad de la humanidad. No tiene nada que ver con el siglo pasado. Y eso para mí es cine. Yo prefiero seguir hablando de "cine" porque creo que el gran paradigma de la imagen es el cine. Y deberíamos recuperar la capacidad de pensar tal y como se pensaba en el cine y cuando no

existía lo digital.

A mí me parece que habría que reivindicar los elementos del cine que constituyeron la relación del ser humano con la imagen en movimiento. Creo que toda esa tradición, por más que sea industrial y autoral, todo lo que se trabajó allí a nivel de cómo se construye la imagen -una imagen, una sola-, es superfascinante. Hemos perdido esa cuestión, ahora con el vídeo, por lo general, tú no tomas un plano. Le das al "play" y tomás un minuto o cinco minutos de vídeo, de flujos. Y sin embargo, lo que el cine enseñó es a pensar sobre un plano. Un plano es mucho. Una fotografía era mucho. Lo que pasa es que ya nos hemos acostumbrado a otra cosa.

M: La imagen se trataba con más cuidado porque tenía que perdurar. Me da la sensación de que hoy las imágenes no están hechas para perdurar.

Gerardo: La propia realidad digital, si el cine no tiene memoria a nivel material porque se perdieron durante mucho tiempo las películas en los depósitos, o se incendiaban directamente, o se echaban a perder. En los años 40, 50 aparece el celuloide tal y como lo conocemos ahora y entonces empezó a conservar más, aunque igualmente se deteriora, es un material que se deteriora. Ahora con lo digital, con tan sólo un "click" desaparece todo el disco duro. Entonces estamos con una memoria que puede desaparecer en cualquier momento. Lo digital se usa de forma instantánea y desaparece de forma instantánea.

M: Ese cuidado que había del plano en los orígenes del cine y de la fotografía, hoy ya no existe ese cuidado porque ya no importa tanto que se pierda esa memoria. Las imágenes se producen para ser consumidas ahora, luego las metes en un disco duro y no las vuelves a ver. No hay un álbum familiar que lo repasas en las ocasiones especiales.

Gerardo: Lo que pasa es que la mentalidad, digamos, hegemónica y la del gran capital sigue siendo la misma. Un videojuego hoy que lleva un montón de trabajo para crear un entorno solamente. Esto es como el "frame" que creabas en el cine mudo o en los años 30. Y las grandes industrias siguen en la misma, un videojuego lleva detrás mucha gente, una gran inversión. Y lo que haces es sólo crear un entorno para que un tipo dispare y corra por un entorno virtual. Y para conseguir eso se toman un año y pico, a lo mejor, o dos años. Siguen pensando muy bien el diseño de un entorno, antes se pensaba muy bien el diseño de una imagen. Y nosotros nos preocupamos porque la imagen que se pierde. Lo que ocurre es que necesitamos una educación que nos diga "mirar es mucho", "pensar en una imagen es fascinante" y cuando tú la veas vas a poder descubrir un montón de cosas en la imagen. Es un disfrute, yo disfruto mirando cualquier cosa, en "youtube" un montón de chorradas, mirando pelis. Y yo disfruto pues no sé, por aquello que decía Daney, ver la estructura de poder que está detrás de esa cosa, ver debería ser eso. Cuando ves una imagen tendrías que saber ver la estructura de poder que la formó. Más allá de la imagen de cómo está producida. Son cosas que se tendrían que recuperar.

M: Con mi tesis lo que pretendo es crear un aparato conceptual que te permita ver, quizá no la estructura de poder o económica que está detrás, sino la estructura simbólica.

Gerardo: Sí, también, pero es que van unidas, como decías tú. El poder produce y repite una imagen, un tipo por la calle produce otra; y el lenguaje es tan fascinante en uno como en otro. Cuestionarse cosas como "¿por qué grabó esto así?" "¿por qué cuando cojo una cámara grabo así?", "¿qué está pasando?". Lo mismo pasa con el cine industrial, "¿por qué me metes esta cosa aquí; este plano tan fenomenal que te habrá costado, no sé, 5.000 €?". Todos igual de fascinantes, pero cada uno con su dispositivo de poder. Entonces cada uno produce una

estética diferente, una narrativa,...

M: La verdad es que a medida que profundizas más en el tema te das cuenta de lo misterioso que resulta aún y que no tenemos material suficiente como para saber cuál es la representación real del imaginario social, de qué categorías está utilizando; más la inmediatez, la espontaneidad,...

Gerardo: Fíjate en procesos como "Mátame si puedes", por ejemplo. Partes de un grupo de personas con problemas mentales, así llegaron y ya vamos por el tercer año. La ficción que han creado ellos y los personajes que han creado no tienen nada que ver con nada, no hablan de la realidad de su enfermedad mental, pero lo que producen, gente que no sabe la cuestión y ha visto o el material, hay gente que no notó que eran enfermos mentales, estoy hablando de gente que lo ha visto para el patrocinio. Y notaban que era disruptiva, pero no entendía que pasaba allí hasta que se lo dijimos. Y es muy disruptiva. El imaginario de ellos también nos ha obligado a nosotros a ser disruptivos en el montaje. Y al final ellos se han apoderado de unos personajes que también dices "¿qué es eso?" No lo pueden contener, porque su cabeza no se puede contener, porque en las reuniones que tenemos con ellos, y tú estuviste muchas, no se puede contener aquello. Es como incontenible el "mátame si puedes". Pero hay una lógica, sorprendentemente es una "web serie" que se puede entender. Pero solamente pueden producirla ellos.

M: Yo creo que también tiene muchos puntos en común con el momento posmoderno actual. Esa mezcla de géneros, de todo vale, de ruptura con el pasado, de reutilizar el pasado a tu manera, de un eclecticismo... Ellos se impregnan del presente actual como todo hijo de vecino.

Gerardo: Pero todo el mundo. Yo miro muchos videos de "blogueros", que producen a saco, de los más vistos y de los menos. Y toda la nomenclatura cinematográfica de montaje, por ejemplo, siempre está acelerada; es decir, se produce con mucha rapidez, pero muy buenas cosas, ¿eh? Cosas que dices "aquí hay uno pensado, este chaval no está haciendo cualquier tontería". Y por ejemplo, el raccord, como muchas otras cosas, ya no tienen sentido. Ese sentido que teníamos de lo bien hecho. Y es curioso que cuando quieren lo usan, para hacer una cosa más que lineal; pero también ves que en muchas cosas que funcionan y dices "esta gente se lo ha cargado todo".

Cine y post-modernidad; las hibridaciones del "canon":

M: Ahora estamos hablando de narrativa. Teniendo en cuenta la historia del cine y cómo ha evolucionado la manera de narrar, de contar historias, desde el cine clásico hasta hoy. ¿Cuáles crees que serían las características de la narrativa de hoy?

Gerardo: Hoy conviven todas. Hollywood sigue narrando historias igual que hacía Griffith en 1915. Lo que pasa es que se va agregando toda una variedad que viene del consumo, de la remezcla social. Es decir, que ahora la gente puede remezclar lo que ya ha visto y justamente, ya se ve en Godard, hay una ausencia de patrones porque hay una digestión permanente de todo.

Desde la industria yo creo que se sigue emitiendo el mismo mensaje; eso lo ves en la propia gente de Hollywood, que está hasta las narices de las mismas historias. Y yo creo que desde los cánones, canon industrial y canon autoral, se sigue más o menos diciendo lo mismo; tú miras la última película de Jaime Rosales y dices "ya,

ya, ok; está todo muy bien, pero estás armando un discurso tuyo que es conocido, que es autoral". Y Jaime rosales es un buen cineasta, pero también te metes en internet y ves gente que está haciendo cosas, y hay mucha gente que está haciendo cosas supercreativas, que se están devorando continuamente todas las formas anteriores.

Entonces yo creo que hay un momento de emergencia y los patrones siguen emitiendo sus patrones, como dinosaurios; pero lo que hay es una remezcla brutal por parte de un monón de gente que ya produce. Es como una centrifugadora. Yo siento que ahora vale todo y eso es superinteresante; no como antes que te decían "ten cuidado con esto, con lo otro,...¿Ten cuidado con qué? si miras las cosas que se hacen por internet y hay chavales que tienen seguidores por millones, cosa que no logra ni la televisión.

M: Hoy aparece que se simultanean muchas cosas; los discursos del cine clásico con el cine moderno, la ficción con la no ficción,...

Gerardo: Depende. Mira por ejemplo lo que te decía antes de Godard y el último ganador de cannes; ahí tienes un buen ejemplo. El premio a la mejor película no recuerdo cuál es, pero el premio del jurado fue muy simbólico porque lo repartieron entre Godard (por "Adieu au Langage") y Xavier Dolan (por "Mommy"), este canadiense que es un chaval de 22 años. Y es un ejemplo muy curioso porque, claro, la película de Godard se llama "Adiós al lenguaje" y está hecha en 3D y Godard como siempre, no sé en qué siglo estará ya. Y el chico éste, ... Godard siempre se adelanta a las cosas. Tanto en su peli anterior, "Filme socialisme", como en la de ahora "Adiós al lenguaje" – no sé si pensará que se va a morir ya...-. La película son flujos narrativos con cualquier tipo de cámaras y con una narrativa que es absolutamente arbitraria. Es un flujo, un flujo como internet. La película de Godard es internet. Pero el otro chico, con 22 años ha hecho una película absolutamente clásica en cuestión de narrativa; pero que está muy bien hecha, para 22 años que tiene, y la verdad es que tiene un talento impresionante. Y esta es la tercera que hace; ¡imagínate! Yo he visto las dos primeras, y bueno, a mí no me gustan mucho la verdad, me aburren, pero hay que reconocer que tiene un talento que está fuera de toda norma. Vamos, a los 22 años no te pones a hacer esas películas.

Y entonces decía Godard: "qué curioso que premien a la vez a un joven haciendo una película vieja, y a un viejo haciendo una película joven". ¡Y es verdad!

Todo esto te lo comentaba por aquello que decías de las narrativas de hoy; ya ves, un chaval haciendo un relato clásico, bien hecho, pero una historia muy lineal; y Godard haciendo eso. Y eso en Cannes.

Sobre el autor y la colectividad:

M: Quisiera preguntarte sobre la transformación de la figura del autor en "Cine sin autor". Por "autor" me refiero a la figura de la subjetividad individual creativa. ¿Cómo es transformada en vuestro cine?

Gerardo: A mí el concepto de "autor" me ofrece problemas porque la imagen cinematográfica se puede dar por diferentes subjetividades, entonces el autor es una y es válida; la industria también es una, que produce de otra manera, y la colectividad, tal cual la entendemos nosotros, también. Entonces digo que para mí son simplemente diferentes subjetividades produciendo imágenes cinematográficas. Entonces en el cine sin autor lo que se buscaría o lo que se busca es justamente que no es una suma de autores, sino que es una consciencia productora, una subjetividad productora colectiva en la medida en que no prioriza la idea de uno, sino que va

permanentemente circulando y construyéndose entre varias subjetividades y una misma imagen, que antes lo veías, es decir, una misma escena pues tiene la discusión de todos, no es la escena de uno, ni siquiera es la suma de subjetividades individuales, es un debate y en el debate se rompe la posibilidad de lo individual y se accede a lo colectivo, entonces para mí ese es el tipo de subjetividad, nada más.

M: Yo lo de cine sin autor lo he entendido, como que en realidad es un cine hecho por múltiples autores. Entonces, en vuestras películas, ¿cómo tenemos que interpretar este “cine sin autor”? ¿Sería un cine hecho por múltiples autores, por una multiplicidad de autores, por todos los que participan en la asamblea, cada uno mostrando su subjetividad, o en realidad sería un cine producto de una mente común, como si fuera un cerebro funcionando a la vez, un cine producido por una especie de mente externa común?

Gerardo: Claro, eso es lo que... busca apelar al imaginario común, a la mezcla de imaginarios, al debate sobre imaginarios; si te acuerdas, el primer paso es individual: “¿y tú qué película harías?” y el segundo paso es: “y ahora, con ese imaginario tuyo y mío, ¿qué hacemos?, ¿cómo lo hibridamos?”, entonces no es ni el tuyo ni el mío, tampoco es mi película más tu película, sino que es una hibridación de imaginarios porque si fuera de todos los autores, lo apelaríamos a haz tu guion y yo hago el mío y vamos después... o al sumar el tipo de operaciones que se haga después mantendría las individualidades y aquí, en la segunda fase es enseguida: “¿y nosotros qué película haríamos?”, el nosotros intenta romper, no digo que siempre se logre, pero lo que intenta es romper justamente el carácter de la idea individual y entonces a lo que apela es a un tipo de conciencia productora subjetiva, pero colectiva.

M: Entonces podríamos hablar de un autor sin cuerpo, por así decirlo, pero en realidad es como un autor.

Gerardo: Es una colectividad, es un cuerpo colectivo. Se produce igual en el..., es decir, son diferentes producciones, la industrial también es colectiva, lo que pasa es que las decisiones están acaparadas por..., no circula la propiedad y la autoridad de lo imaginario, sino que lo tiene uno o dos, el que determine, etc., pero que son diferentes subjetividades para mí nada más, no es que unas sean malas y otras no, son diferentes y para colonizar el cine clásico lo que haces - el cine clásico es muy colectivo - es una fábrica de estructura jerárquica, pero que necesita justamente de todos los operarios para poder construir esa imagen.

M: Sí, de hecho estoy pensando además que el cine clásico lo que hace es crear un lenguaje y no hay nada más colectivo que un lenguaje porque lo van a entender todos.

Gerardo: Sí, el problema es que la producción de ese lenguaje otra vez cae en manos de una minoría que va puliendo una forma de persuasión del espectador. Todo el cine en general anterior hasta ahora, hasta la era digital, es persuasivo y entonces uno o unos que quieren persuadir al otro para que esté el suficiente tiempo ahí sentando en la experiencia cinematográfica; eso marca completamente la lógica tanto del autor como del industrial. En cambio, cuando tú abres la producción a lo colectivo, y en el sentido de cualquier persona, no hay una lógica persuasiva en principio. Justo ayer tenía un *skype* con la Universidad de Sevilla y preguntaban justamente si la imagen que producían las películas - habían visto una - estaban pensadas para un espectador remoto, es decir, el espectador habitual del cine, y yo digo justamente que no está pensada, está pensada para que la colectividad exprese primero su imaginario por medios cinematográficos y, si le gusta a alguien, pues ya veremos, pero el cine es al revés donde el autor, justamente, es una figura intermedia, pero la industria es absolutamente para persuadir, no importa lo que tú pienses, lo que tenemos es una ingeniería que tiene que

persuadir. El autor es el que empieza justamente a resquebrajar eso porque muchas veces no piensa en el espectador, piensa en su subjetividad y los más rayados como, yo qué sé, como David Lynch piensan en su mundo, otra gente quiere persuadir, entonces el autor es como un dispositivo que está en el medio entre la persuasión del espectador y el “yo voy a mi bola y hago lo que me da la gana”, y en el cine sin autor lo primero es el espectador presente, el que va viendo cómo se produce la imagen y cómo la produce él mismo a nivel colectivo.

M: ¿Con “espectador presente” te refieres al participante del proceso en la asamblea?

Gerardo: Claro, el primero o el presente del cine de autor es el que ha participado de la producción; el remoto es el habitual, el que no participó, el habitual del cine.

Colonización y liberación del imaginario:

M: Muchas veces hemos hablado de cómo el imaginario audiovisual de la gente está colonizado por las imágenes producidas por los sectores sociales hegemónicos, que son aquellos que disponen de los medios de producción, distribución y exhibición audiovisual. Vuestro trabajo en cine sin autor consiste, entiendo yo, en descolonizar el imaginario social, entonces la pregunta es: ¿cómo enfocáis esta tarea?, es decir, ¿qué prácticas de liberación lleváis a cabo?, ¿cómo os planteáis rescatar el imaginario de la gente común?

Gerardo: A ver, ahí yo creo que se entiende la pregunta, lo que pasa es que el término “colonización” y “descolonización” es un poco traicionero, primero porque trabajando con la gente yo no sé hasta qué punto es válido, y esto lo hemos debatido con gente que siempre repite un poco: “Estamos colonizados por no sé qué...”, hasta qué punto realmente hay una colonización eficaz de los imaginarios sociales. Yo, a estas alturas, no tengo claro que la gente sea como “he visto no sé qué” o “tengo una cultura audiovisual televisiva y estoy colonizado y ya está”; más bien yo creo que hay procesos en marcha, procesos imaginarios en marcha que están detonados con lo que la gente consume, pero el imaginario de la gente no está construido solamente a base de lo que ve en productos audiovisuales, está producido por una cantidad de sensaciones visuales y de experiencia visual y sonora que no tiene nada que ver con eso y entonces ahí es dónde hay que ver en qué factor realmente la gente que pueda estar más enganchada a una televisión o a un tipo de cine o no sé cuánto, el resto de su experiencia audiovisual, sonora y visual, está tan colonizada, es decir, es como si fuera una gota de agua en una esponja, tú dices, a ver, ¿empapa toda la esponja o es solamente que llega a un grado y no le da para más? porque la experiencia vital de la gente es siempre mucho más que el consumo de un audiovisual. Entonces yo para empezar tengo dudas a esta altura, y para mí era un punto de partida “estamos colonizados”, no sé qué, y yo siempre esto lo discuto ahora porque yo no lo tengo claro.

M: O sea que digamos has tenido una evolución en cuanto a esta cuestión.

Gerardo: Sí, porque tú ves que la gente puede partir de un tópico y decirte que quiere hacer una imagen que se puede parecer a cosas que ha consumido y, rápidamente, eso se desmonta por los materiales que tú tengas técnicos, o sea, al producir la imagen, tú no la produces igual que en la televisión, para empezar, o tus cámaras no son iguales, entonces ya se produce ahí un desfase y, aunque la tuviera igual, después, si le das la posibilidad de apreciarlas y de debatir sobre ellas, posiblemente las cambie y entonces empieza un proceso que no es que

nosotros descolonizamos, sino que la propia gente, al producir, y por eso nosotros insistimos, el propio efecto de la producción es si hay algún tipo de colonización es de colonización.

M: Es liberador.

Gerardo: Es liberador en ese sentido, mientras se produce. A lo mejor, también hay como compartimentos estancos, la gente de repente tiene una melodramaticidad adquirida del consumo de telenovelas y eso está ahí, intacto, produce una cosa totalmente diferente y las dos cosas operan y tú dices: “No hemos podido sacar su melodrama de...”, pues está ahí y opera como una experiencia, y esta también opera como una experiencia y empiezan a convivir y digo claro, es que no es una cosa u otra, no estás colonizado o descolonizado, es decir, empiezan a ocurrir, como en cualquier territorio imaginario, zonas liberadas, zonas que no..., como si fuera una ciudad, ahí hay un fuerte que está tomado y hay otros que no; tú avanzas por un sitio, pero por el otro avanza también el consumo audiovisual y entonces entras a batallar el terreno...

M: Digamos que es una cosa que está viva, que está fluyendo y...

Gerardo: Claro, la gente está viva y entonces digo oye, me parece que eso es lo interesante y lo esperanzador decir a ver aquí es verdad, pero tampoco nos pasemos.

M: Entonces, después de la experiencia con la gente, después de hacer películas con la gente, cuando ellos ven lo que han hecho, podrías darnos algunos ejemplos de cómo es esa experiencia entre lo que el colectivo deseaba hacer, pongamos el ejemplo de *Mátame si puedes* que querían hacer como una película de cine negro, por así decirlo, un *thriller* y, claro, luego a la hora de ponerse en práctica, al poner las ideas en común en la asamblea, también dependiendo de los medios que han tenido para realizarlo, por una serie de factores el producto final no es lo que ellos pensaban pero, como tú estabas diciendo ahora, también les parece bien porque se dan cuenta de que lo que ellos pensaban tampoco era tan importante, sino que les gusta más esto. Entonces un poco, bueno, pues eso, me gustaría que nos comentaras así un poco qué opinión tiene la gente después de ver sus películas.

Gerardo: Claro, ahí el tema es que..., por eso te digo que yo creo que conviven la experiencia del consumidor, que seguramente puede llegar a su casa y el caso de Alex es un caso típico, él está consumido como consumidor, es un fanático...

M: Alex es uno de los integrantes de *Mátame si puedes*, Es uno de los actores que también participa en el guion y en la elaboración de la película.

Gerardo: Exacto, y entonces su imaginario está colapsado, es un *friki* de los videojuegos y de la imagen realmente de mayor ficción, así, ciencia ficción y mundos paralelos y cosas así, y él, cuando plantea las ideas en el colectivo, él plantea esas ideas “¡un ejército que viene hacia mí y me tiran misiles y no sé cuánto y no sé qué!”, y esto cuando va a producir la imagen pues la cosa se va reduciendo a una cosa posible y él se queda contentísimo igual y se ríe, pero lo que decías tú, *Mátame si puedes* comienza con una especie de cementerio donde no sé qué y en el primer rodaje comienza un cachondeo y la gente agarra la vía de la comedia porque se empiezan a reír de ellos mismos, de lo que crean y todo lo demás y en realidad, en la rueda inicial de *Mátame si puedes* hay mucha cuestión dramática y después se termina optando ahí por una cosa que a veces es medio dramática, pero ni se lo creen ellos, entonces lo ponen en duda, son territorios muy híbridos y eso es un caso típico pero casi toda la gente que ha empezado a producir sus ideas después termina haciendo otra cosa, a veces les gusta más, a veces le gusta menos, depende, a veces se dan conflictos entre lo que pensaba y lo que realmente quedó, pero todo eso es un

territorio vivo, es lo que decías tú.

M: Entonces, ¿cómo cambia su visión del cine entre antes, cuando eran solo espectadores, y ahora que son directores, actores, productores?, ¿qué visión tienen del cine ahora cuando ven una película de Hollywood o cómo se ven ellos mismos ahora como cineastas?

Gerardo: Yo creo que eso es una cosa que está todavía por descubrir para nosotros porque deberíamos hacer entrevistas más al final de los procesos o cuando ya hay procesos largos, pero yo me animaría a decir que siguen conviviendo, lo que crece es su capacidad productora porque empiezas a ver la experiencia de grabar y creo que eso puede contaminar un poco cuando ven que saben si la escena no se aleja demasiado de una especie de escena más realista, más manejable, si es una superproducción con efectos, pues ellos yo creo que ya allí o dicen esa imagen está ahí, pero cuando yo creo que ven cosas que se acercan a lo que ellos han grabado, situaciones y eso, creo que sí que pueden posiblemente tener mayor cantidad de datos para entender que ahí están ocurriendo unas cosas complejas, no es solamente una imagen, sino que saben que para grabar es complejo, que hay un proceso, que hay que esperar y todo lo demás, pero es algo que está por medio, pero yo creo que siguen conviviendo igual porque, ya digo, en *Mátame si puedes* dos integrantes, Ángel y Pilar, por ejemplo, que son muy cinéfilos, se van y se miran sus pelis ahí, y tú ves que las pelis que miran son las mismas que mirarían seguro antes porque siempre están hablando más o menos del mismo género de películas, pero, por otro lado, disfrutan un montón de lo que están haciendo y lo consideran una experiencia muy potente, Ángel por ejemplo.

M: Claro, entonces, ¿para ellos lo que están haciendo es cine o el cine es otra cosa?

Gerardo: Yo creo que para algunos o en general llegan a comprender que están haciendo cine porque los procesos son cinematográficos, toda la puesta en escena, los diálogos, es decir, todo lo que hacemos es cine, si hay cámaras, hay debate sobre los términos, se habla en términos cinematográficos, entonces yo creo que la gente termina entendiendo o sabiendo que está haciendo una película o que está haciendo algo vinculado al cine, sí, yo creo que sí; una vez que entran en el proceso, sí.

M: Sí, ¿no crees que hacen esta subcategorización de decir Gerardo: “el cine es lo que hacen los grandes actores y nosotros hacemos como “cinecillo” o “cine de andar por casa”?

Gerardo: Algunas cosas sí y depende también de los colectivos, de los grupos, algunos siguen convencidos de que el cine es aquello y que esto es una cosa experimental, pero muchos otros no, es decir, muchos otros entienden que están haciendo una película, lo defienden, lo comentan a sus colegas y todo lo demás y dicen: “Estoy haciendo una peli”. Lo que pasa que la experiencia del consumidor de productos audiovisuales y del productor en los tradicionalmente profesionales es igual, es decir, un productor, un cineasta su experiencia en producción, es decir, lo que él ha consumido más o menos lo reproduce, pero está buscando un estilo personal, está buscando romper con su experiencia de consumidor, entonces es la misma experiencia; lo que a veces llama la atención es que, como es colectivo y es con gente que se supone que no tiene formación, parece que fueran a ocurrir procesos diferentes, pero es igual: un cineasta que se empieza a formar primero es consumidor y después empieza buscar su propia línea, entonces copia, pega, hace cosas, aprende cómo hizo el otro y busca sus directores de referencia hasta que, de repente, pues termina haciendo algo que se mola, pero que siempre es un rejunte de cosas y eso lo hace cualquiera y es así.

M: Sí, digamos que ese sería el proceso simbólico de toda experiencia artística.

Gerardo: Claro, y entonces en nuestro caso se hace igual. La gente no tiene experiencia y empieza a verse en rodajes, en montajes, a discernir y demás y va buscando su cosa, igual que un autor, es igual que un autor.

La educación audiovisual de la sociedad:

M: Volviendo a lo que te comentaba antes, cuando en “Cine sin autor” separáis entre el equipo técnico y el colectivo social. Vosotros partís de que lo óptimo para una representación social es que este colectivo social exprese su imaginario sin intermediación del equipo técnico, ¿no?

Gerardo: La intermediación es para facilitar el proceso. Intervenir o no es una cuestión circunstancial. Si se juntan un grupo de chavales con sus móviles y empiezan a elaborar... Para mí el reclamo mayor es que la gente se organice y piense y debata las imágenes. Y eso lo puede hacer un grupo sin técnicos, con sus móviles. Y empiezas a pensar, no grabas lo primero que se te ocurra, empiezas a discutir realmente; lo que hacíamos en las asambleas nosotros. Y entonces, vale que no son técnicos. Es algo que se hace cada vez más: la gente se junta y mira sus propios videos. Y son las políticas públicas las que deberían fomentar que eso exista, que se reúnan. En las escuelas se debería fomentar.

M: Te refieres a fomentar la alfabetización digital, ¿no?

Gerardo: Ya no es sólo la alfabetización, que parece que la tuviera que hacer a alguien, sino crear laboratorios en las escuelas donde haya un técnico que diga "hoy vamos a salir al barrio y vamos a grabar tal".

M: ¿Como una asignatura más?

Gerardo: Pero potente. Nosotros, en " cine sin autor", estamos estableciendo un modelo que es intermedio, digamos, en donde sí hay una figura de técnico al servicio, pero porque históricamente todavía no existe que la gente ya pueda prescindir de los técnicos. Y todavía están el miedo al cine, que es visto como algo inalcanzable, precisamente porque se ha definido socialmente como algo inalcanzable, costoso, privilegiado. Nosotros intentamos romper eso, como bisagra; somos técnicos pero nos ponemos al servicio del imaginario, y estamos al servicio de ese imaginario, no estamos para hacer nuestras pelis. Por eso digo que nuestro planteamiento no es tan radical, simplemente lo hacemos para democratizar la producción, si no no puedes democratizar el cine.

Viabilidad económica de los proyectos audiovisuales a “contra-corriente”:

M: Para finalizar la entrevista, me gustaría hablar sobre vuestro proyecto, “Cine sin Autor”; Si tuvierais plena libertad para realizar vuestro ideal “cinematográfico”, ¿cuál sería? Y, por otro lado, lleváis un recorrido largo, ¿en qué punto está se encuentra “Cine sin autor”?

Gerardo: Hemos empezado una negociación con "red bull" para hacer una fábrica 2.0. Que ha sido la primera marca interesada en el proyecto. Tenemos una chica, Antonella, que es la que nos está buscando patrocinios y cosas así. Una chica con muchos contactos y que se ha unido a la causa. Y parece que sí, nos han

contestado que sí en principio. Así que vamos a dedicarle todo el año a este proyecto. Además, es probable que el apoyo de una marca atraiga a otras. Entonces, las cosas ideales para nosotros sería conformar una fábrica, como la que hicimos hasta ahora, pero con un presupuesto de antemano, crear un foco de poder y evidenciar el modelo. La idea es hacer un “gran paquete” donde convinar espacio público – la gente, el vecindario – con marcas y capital privado, pues la financiación pública se ha mostrado insuficiente, y seguir con los contactos en el ámbito universitario. Tenemos tres universidades donde estamos empezando a introducir la dinámica de “Cine sin autor” y que les sirva a los estudiantes de comunicación audiovisual o periodismo como prácticas. Nuestro principal objetivo es evidenciar que esto es posible y es ahí donde vamos a centrar todo nuestro esfuerzo. También nos gustaría crear un comité de ámbito jurídico desde el cuál intentar reformular la actual ley sobre el audiovisual.

M: Habéis conseguido ampliar vuestra red y, sobre todo, vuestra presencia mediática.

Gerardo: Sí, este año el proyecto ha pegado un estirón muy fuerte, y ya ha madurado bastante y ahora podemos empezar a establecer relaciones en otro nivel. La gente que se empieza a unir al proyecto es cada vez más profesional y “Cine sin Autor” está dejando de ser un proyecto amateur. No sólo gente profesional, sino gente veterana que lleva mucho tiempo en el medio, que están cansados de los estereotipos que circulan sobre el audiovisual, y se han entusiasmado con el proyecto. Gente de “RTVE”, de circuitos internacionales, etc. Todo un apoyo que antes no teníamos. Queremos que pasen a engrosar nuestras filas gente con más poder, gente que levante un teléfono y consiga cosas.

M: ¿Qué puede interesar a RED BULL de un proyecto como el vuestro?

Gerardo: Todo, la fábrica. En principio ellos están interesados en la música, en la innovación musical. No sé si recuerdas la nave que montaron en Matadero, “La Nave de la Música”; invirtieron allí dos millones trescientos mil euros. Pues bueno, nos conocieron y les encantó la idea. Además, aparece que el año que viene van a lanzar una “RED BULL TV”. Entonces la unión de eso para nosotros podría ser fantástica. Les hablé, por ejemplo, de hacer un reallity, en streamming, de los procesos de la fábrica, las asambleas, los rodajes, etc. Como hasta ahora hemos estado haciendo de manera más precaria con los “videoblogs”.

Si ha esto sumamos un cambio en el ámbito político, como parece ser, entonces nosotros estamos colocados en un buen lugar para plantear realmente un nuevo modelo de producción. Y si abarcamos un poco la parte formal de la educación, y tenemos un prototipo,...lo que buscamos es este salto para el 2016, y que el modelo se establezca.

M: La subvención sería privada.... supongo que vosotros habiéis preferido que este apoyo económico viniera de parte del Estado, por una vía pública...

Gerardo: Sí, la idea es complementar financiación pública con privada. Aún no sabemos hasta qué punto van a querer apoyar económicamente el proyecto; si lo van a hacer en su totalidad, o sólo algunas partes.

Lo normal sería una financiación pública y es lo que buscábamos. La estrategia es que si logramos financiarlo con patrocinio privado, lo que hay que buscar es el sustento público. Porque esto debería ser un servicio social.

M: Digamos que os gustaría que la experiencia con capital privado funcionara, a parte de por el motivo obvio, por poder decirle al estado “ves, esto funciona; ¿por qué no lo financia tú?”. Entonces, os gustaría que fuera una ayuda puntual y que luego la financiación viniese por vía pública.

Gerardo: Sí, lo que nos gustaría es que la fábrica fuera un modelo que se abriera en cualquier sitio. Que en las escuelas hubiese laboratorios de “cine sin autor”, etc. extender el modelo y socializar el cine. Y crear un aparato democrático en el que la gente vaya al cine a ver sus pelis. Aún tenemos que ver por donde irán los tiros, pero el caso es que estamos en el lugar adecuado y parece que el momento político es óptimo. Entonces esa es la idea, ya te contaré si se da o no.

M: Muy bien Gerardo, pues muchas gracias, dejémoslo aquí.

B) DOCUMENTOS (fragmentos y anotaciones);

El ciclo simbólico del audiovisual:

- 1) Colonización del imaginario audiovisual.
 - 1.1) Retórica audiovisual / Tropos del imaginario masculino-patriarcal.
- 2) Liberación del imaginario audiovisual (contra-imágenes)
 - 2.1) Renovación de la teoría cinematográfica (contra-discursos)
- 3) Integración / Reubicación del imaginario audiovisual.
 - 3.1) La realidad y su representación.

1) Colonización del imaginario audiovisual:

Índice:

- *La imagen de la verdad; el control de la representación.*
- *Alienación / colonización:*
- *La sala de cine y la caverna platónica:*
- *La televisión y las masas:*

La imagen de la verdad; el control de la representación:

Multiculturalismo vs. eurocentrismo; aproximación a una terceridad cultural:

"El eurocentrismo, endémico en la educación y el pensamiento de hoy, se integra al léxico como "sentido común". Se da por supuesto que la filosofía y la literatura son filosofía y literatura " europeas". Se da por supuesto que " las mejores ideas y los mejores escritos" son obra de europeos (por " europeos" nos referimos no sólo a los de la misma Europa, si no a los "neo-europeos" del continente americano, Australia y demás lugares). (...) El multiculturalismo es de hecho un ataque no a Europa ni a los europeos si no al eurocentrismo, a meter la heterogeneidad cultural en la camisa de fuerza de una perspectiva paradigmática según la cual se da por supuesto que Europa es la única fuente de significado (...) El eurocentrismo divide el mundo entre " Occidente y lo demás" y organiza el lenguaje cotidiano en jerarquías binarias que siempre favorecen a Europa: nuestras "naciones", sus "tribus"; nuestras "religiones", sus "supersticiones"; nuestra "cultura", su "folklore"; nuestro "arte", su "artesanía"; nuestras "manifestaciones", sus "desórdenes callejeros"; nuestra "defensa", su "terrorismo". (...) "El discurso eurocéntrico proyecta una trayectoria histórica lineal que va desde la Grecia clásica (idealizada como "pura", "occidental" y "democrática") hasta (...) las capitales metropolitanas europeas y a los Estados Unidos.(...) El eurocentrismo ignoradas tradiciones democráticas no europeas, mientras que ocultar como se manipula la democracia formal occidental y esconde la participación de occidente a la hora de socavar las democracias en otros países. (...) El eurocentrismo se apropia de la producción material y cultural de los no europeos, pero niega a los logros de los demás y esa misma apropiación, consolidando así su " yo" y clarificando su propia antropofagia cultural" (...) "En resumen, el eurocentrismo hace que la historia occidental sea potable, pero trata con condescendencia y demoniza lo que no se occidental. Cuando piensa sobre sí mismo, se centra en los logros más nobles - la ciencia, el progreso, el humanismo -, pero cuando piensa en lo no occidental se centra en deficiencias reales o imaginarias."''¹¹¹¹

1111 Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. pp. 19-22.

Sociedad audiovisual. El audiovisual como herramienta de comunicación, pero también de liberación:

“Como toda lucha política de la era posmoderna pasa por el reino del simulacro de una cultura de masas, los medios de comunicación son absolutamente cruciales para cualquier discusión sobre el multiculturalismo. Los medios de comunicación contemporáneos modelan la identidad; de hecho hay muchos estudios que piensan que están situados cerca del centro mismo de la producción de identidad. En un mundo transaccional tipificado por la circulación global de imágenes y sonidos, bienes y gentes, el número de espectadores de los medios de comunicación tiene un impacto muy complejo en la identidad nacional y en el sentimiento de pertenencia a un grupo. Facilitando una interacción con pueblos lejanos, los medios de comunicación “desterritorializan” el proceso de imaginar las comunidades. Y aunque los medios de comunicación pueden destruir la comunidad y crear soledad haciendo que los espectadores se vuelvan consumidores atomizados o monadas autoentretidas, también pueden crear filiaciones alternativas y de comunidad. Del mismo modo que los medios de comunicación pueden “alterizar” culturas, también pueden promover el coaliciones multiculturales. Y si el cine dominante ha caricaturizado históricamente a las civilizaciones distantes, los medios de comunicación hoy tiene mucho más centros, y tienen el poder no sólo de ofrecer representaciones compensatorias sino también de abrir espacios paralelos para una transformación multicultural simbiótica.”¹¹¹²

La naturalización de lo hegemónico:

“El libro está estructurado con una doble idea. Por un lado, nuestra meta es exponer el eurocentrismo como algo de lo que normalmente no se es consciente, algo que se da por supuesto, que no se piensa, como una tendencia no reconocida, como una especie de mala costumbre epistémica, tanto en la cultura de los medios de comunicación de masas como en el reflejo intelectual de esa cultura.”¹¹¹³

Filosofía eurocentrista:

“Hegel, en “la filosofía de la historia”, situaba África fuera de la corriente de la historia. Hegel, que no sabía nada sobre África, afirmaba que este continente nos obliga a abandonar la mismísima categoría de universalidad: “África no forma parte de la historia del mundo; no tienen ningún movimiento ni desarrollo que mostrar. Los movimientos históricos en ella -es decir, en la parte norte- pertenecen al mundo europeo o asiático... Lo que entendemos por África propiamente dicha, es el Espíritu sin desarrollar y sin historia, todavía en estado meramente natural”. Para Hegel, el vínculo entre africanos europeos que era únicamente esencial era la esclavitud, a la que le atribuya el haber “incrementado el sentido de humanidad entre los negros”. Del mismo modo, las culturas indígenas de México y Perú eran para Hegel “espiritualmente impotentes” y destinadas a “desaparecer a medida que la razón se les acerca”. China, del mismo modo, perpetua va a una ”

¹¹¹² Ibid., p. 25.

¹¹¹³ Ibid., p. 29.

existencia vegetativa natural", mientras el Ser Absoluto en la India era representado "soñando en un estado de éxtasis". "El destino necesario de los Imperios Asiáticos", escribió Hegel, "al someterse a los europeos."¹¹¹⁴

No hay una historia cultural, sino muchas:

"Grecia: ahí empezó todo" y "Grecia: la elegida de los dioses". (...) El "todo" del subtítulo invoca una gran narrativa de origen casi divino (...) Sin embargo, esta narrativa de los orígenes es especular y narcisista: Europa parece un espejo y está deslumbrada por su propia belleza (...)

"Aparte de dejar de lado que la "democracia" y se basaba en la esclavitud, el anuncio plantea que la historia "empieza" en Grecia; lo cual es a todas luces un error eurocéntrico, ya que la historia del mundo no tiene un solo punto de origen, aunque algunos antropólogos físicos especulan con que el primer ser humano fue una mujer africana. Incluso durante el periodo clásico, la historia se desarrollaba por todo el mundo: en China, en el valle del Indo, en Mesopotamia, en África, en lo que ahora llamamos el continente americano; de hecho, en cualquier lugar habitado por humanos. Como sugiere Samir Amin, más que de la "Era" de la Antigüedad, deberíamos hablar de las "Eras" de la Antigüedad. Entre las ruinas antiguas diseminadas por toda América está las pirámides y las acrópolis de Mesoamérica y de Isla Tortuga, pero la educación eurocéntrica raramente les presta atención. ¿Acaso alguien nos recuerda que la arquitectura monumental peruana es anterior a Stonehenge? ¿O que cuando la antigua cultura griega declinaba bajo la hegemonía romana, la cultura andina americana había florecido durante cien años?"¹¹¹⁵

Colonización mediática y pensamiento único:

"El audiovisual comercial... Una formidable ingeniería empresarial, mediática y política de cine nuestra actualidad, coloniza nuestra atención, dirige nuestra percepción y nos impone y expropiada la vez de la palabra y la imagen (...) Toda una mediación instrumentalizadora. Hoy nuestro "enemigo audiovisual", son el ruido, el bombardeo de estímulos, la saturación mediática de preguntas/respuestas dirigidas"¹¹¹⁶

El imaginario imperial

"La dominación colonial de pueblos indígenas, el control estético y científico de la naturaleza a través de esquemas, la apropiación capitalista de los recursos y la ordenación imperial del mundo bajo un régimen panóptico: todo esto formó parte de un enorme movimiento histórico mundial que alcanzó su apogeo a principios del siglo XX. De hecho, es muy significativo para nuestra documentación que los principios del cine coincidieran con la culminación del proyecto imperial, con una época en la que Europa ejercía el dominio sobre enormes extensiones de territorios ajenos y gran cantidad de pueblos subyugados (de todas las coincidencias celebradas -de principio común

1114 Ibid., pp. 110-111.

1115 Ibid., pp. 71-73.

1116 Cortés y Fernández-Savater (2008); op. cit., p. 26.

del cine y el psicoanálisis, el cine y el nacionalismo, el cine del consumismo- es esta coincidencia entre nacimiento del cine y el punto álgido del imperialismo la que ha sido menos explorada). (...) También se daba la "circunstancia" de que los países productores de cine más prolíficos del periodo mudo —Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos, Alemania— eran los principales países imperialistas, e iba en su interés alabar la empresa colonial. El cine emergió exactamente en el momento en que el entusiasmo por el proyecto imperial se estaba extendiendo de las élites a las capas populares, en parte gracias a exposiciones y obras de ficción populares."¹¹¹⁷

Modelando la identidad nacional, identificación entre “imaginario industrial e imaginario masculino-patriarcal, así como con el Estado y la Nación. La historia determinada:

“Las creencias sobre los orígenes y la evolución de las naciones a menudo quedan plasmadas en forma de historias. Para Hayden White¹¹¹⁸, ciertos “grupos principales” de la narrativa modelan nuestra concepción de la historia; el discurso histórico “suministra una estructura argumental para una serie de acontecimientos, de modo que su figuración como una historia determinada revela su naturaleza como proceso comprensible”. La nación, por supuesto, no es una persona con deseos sino una unidad de ficción impuesta en un conjunto de individuos, aunque las historias nacionales se presentan como si expusieran una forma acentuada de la continuidad del sujeto. Como medio por excelencia para contar historias, el cine estaba especialmente dotado para transmitir las narrativas proyectadas de naciones e imperios. La conciencia nacional, vista generalmente como una precondition de la nación (...) Se convierten las ficciones cinematográficas enlazadas a grandes rasgos. (...) Esta conciencia colectiva fue posible gracias a una lengua común. (...) Las películas de ficción también heredaron el papel social de la novela realista del siglo XIX respecto a los imaginarios nacionales.”¹¹¹⁹ (...) Dada la naturaleza geográficamente discontinua del imperio, el cine contribuyó a cimentar un sentimiento tanto imperial como nacional de pertenencia al grupo entre muchos pueblos dispares. Para la élite urbana de los territorios colonizados, los placeres de ir al cine se asociaron con el sentimiento de pertenencia a una comunidad en los márgenes de su imperio europeo particular (especialmente en tanto que los primeros cines en estos países estaban asociados con europeos y con las burguesías locales europeas). El cine empujó a una élite asimilada a identificarse con "su" imperio y así contra otros pueblos colonizados.”¹¹²⁰

Colonización cultural por parte del imaginario masculino-patriarcal; efecto “esquizofrénico” en el colonizado:

“El ritual institucional del cine de reunir a una comunidad —un espectadores que comparten región, lenguaje, cultura— es equiparable, en cierto modo, a la reunión simbólica de la nación. (...) Mientras la novela se consumen soledad, el cine se disfruta en un espacio común, donde la congregación efímera de espectadores puede cobrar un impulso nacional o imperial. Así, el cine puede desempeñar un papel más afirmativo a la hora de impulsar las identidades de grupo.

1117 Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. pp. 115-116.

1118 White, H.; *Tropics of Discourse* (1978). White es un historiador posmoderno.

1119 Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. p. 117.

1120 *Ibíd.*, p. 118.

Finalmente, a diferencia de la novela, el cine no requiere que el espectador sepa leer. Como entretenimiento popular, es más accesible que la literatura.^(...)

La forma dominante europea/americana de cine no sólo heredó y diseminó un discurso colonial hegemónico, sino que también creó una hegemonía potente de su propia cosecha a través del control monopolizados de la distribución y la exhibición de películas en muchas partes de Asia, África, y el continente americano. El cine eurocolonial trazó así la historia no sólo para los espectadores domésticos sino también para el mundo. A los espectadores africanos se les empujaba a identificarse con Cecil Rhodes y con Stanley y Livingstone, contra los mismos africanos, y se engendraba casi una batalla de imaginarios nacionales dentro del espectador colonial fragmentado. Para el espectador europeo, la experiencia cinematográfica despertaba un reconfortante sentimiento de pertenencia imperial y nacional pero a costa, digamos, de pueblos alterizados."¹¹²¹

Colonizar la mirada: globalización del imaginario patriarcal-occidental-logocéntrico:

*"Mientras la novela podía jugar con las palabras y la narrativa para generar " sujetos engrandecidos", el cine llevaba consigo un nuevo y poderoso aparato teórico referido al aparato de la mirada. El " aparato" cinematográfico, es decir, la máquina cinematográfica que incluye el instrumental básico de cámara, proyector y pantalla, y el espectador como sujeto deseante del que la institución cinematográfica dependa para la realización del imaginario, no sólo representa lo "real" sino que estimula también intensas " ficciones de sujeto". Para Christian Metz, el aparato cinematográfico impulsar el narcisismo, ya que el espectador se identifica consigo mismo-a como un " tipo de sujeto trascendente"*¹¹²² *Al extender protéticamente la percepción humana, el aparato teórico le da al espectador la ubicuidad ilusoria del " sujeto que todo lo percibe", que disfruta un excitante sentimiento de poder visual. Desde el Diorama, el Panorama y el Cosmorama hasta el NatureMax, el cine de siempre ha ampliado y movilizado la mirada virtual de la fotografía, trayendo el pasado al presente, y lo lejano, cerca. Ha ofrecido al espectador una relación mediada con las imágenes de otros de diversas culturas. No es que el imperialismo estuviera inscrito en los aparatos o en el celuloide, sólo queremos sugerir que el contexto del poder imperial dio forma a los usos que se hacían del aparato y el celuloide. En un contexto imperial el aparato tendía a ser desplegado de modo que adulara al sujeto imperial como observador superior de invulnerable, como lo que Mary Louise Pratt llama " rey-de-todo-lo-vigilo". La capacidad del cine de " hacer volar" a los espectadores alrededor del mundo les dio una posición de sujetos dueños audiovisuales de la película. La " visualidad movilizada espacialmente" , del ojo del sujeto del imperio que se extendía en espiral hacia todo el globo, crea un sentimiento cinético, visceral de conquista y viaje imperial, transforma los espectadores europeos en conquistadores de butaca, afirmando su sentido de poder mientras convertía las colonias en espectáculo de la mirada voyeurista de la metrópolis.*"¹¹²³

1121 Ibid. p. 119.

1122 Metz, C.; *El significante: imaginario, psicoanálisis y cine* (1982).

1123 Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit pp.. 119-120.

La colonización es tal que muchos países favorecen al cine extranjero en perjuicio del propio.

Además, muchos países del Tercer Mundo reafirman esa hegemonía al discriminar sus propias producciones culturales (la televisión brasileña, por ejemplo, favorece la emisión de las películas americanas sistemáticamente). Del mismo modo, en el campo de las noticias y la información son las instituciones del Primer Mundo (CNN, AP, etc.) Las que hacen de filtro de las noticias en el mundo.

A esto hay que sumar las campañas mediáticas que favorecen el *marketing* de todo lo que rodea al filme. *“La audiencia es global, pero el producto o promocionado es casi siempre norteamericano, ya que “ el resto del mundo” normalmente queda relegado a la categoría de “ película extranjera”. Las películas de Hollywood (...) Tienen unos costes de producción tan desorbitados que (...) Aturden a los públicos (...) creando lo que se podría denominar “ el efecto un Spielberg” de seducción e intimidación para los espectadores y cineastas.”*¹¹²⁴

*(...) El eurocentrismo de los públicos también puede incidir en la producción cinematográfica. En este caso, el público dominante, cuya ideología debe ser respetada y una película tiene que triunfar, o hacerse incluso, ejerce una especie de hegemonía indirecta. El espectador occidental, niño mimado del aparato, llama “ universal” a lo que le gusta.”*¹¹²⁵

Uso del star-system para colonizar imaginarios:

*“Además, la identificación del público euroamericano prácticamente quedó asegurada con el hecho de que estrellas americanas como Spencer Tracy y Charlton Heston encarnará a héroes coloniales británicos, lo cual era una interpretación a nivel dramático del ciclo histórico por el que el imperialismo británico del siglo XIX entregaba su relevo al imperialismo estadounidense del XX (...) Los oficiales más viejos son interpretados por actores británicos, y los más jóvenes por americanos, lo que viene sugerir una especie de sucesión imperial (El imperio proyectado).”*¹¹²⁶

Sobre el debate “derechas e izquierdas”:

*“La derecha ha asociado a la izquierda con una antisensualidad puritana y con pretensiones de superioridad y ahora intenta implantar la idea de que toda crítica politizada es el resultado neurótico de quejas insatisfechos, el producto de una subcultura que tiene la malsana manía de sentirse culpable.”*¹¹²⁷

* * *

1124 Ibid. 193.

1125 Ibid., p. 194.

1126 Ibid., pp. 130-131.

1127 Ibid..

Alienación / colonización:

La sala cine y la caverna platónica:

“Advirtamos ahora cuán cerca estaba Platón de describir la experiencia de una película. Los espectadores evidentemente no están atados, pero sí que concentran su atención en la fuente de luz y sonido que tienen frente a ellos e intentan evitar las “distracciones”. Hay una única fuente de luz sobre y detrás de ellos que proyecta sombras en la pared de enfrente. Las sombras son artificios, sólo algunas son reproducciones de objetos del mundo real. Los sonidos se generan de tal modo que parecen provenir de las sombras. En suma, cada vez que vemos una película estamos poniendo en práctica el experimento mental de Platón.”¹¹²⁸

“Los espectadores cinematográficos son asistentes habituales a la caverna de Platón. Aun así, solamente un número insignificante de ellos, a los que llamamos “perturbados”, no consideran el mundo que allí encuentran como simplemente imaginario”.¹¹²⁹

El consumo de imágenes; pasan a formar parte de nuestro imaginario:

Desde el punto de vista del consumo, como la imaginación se nutre al mismo tiempo de la realidad exterior y de la forma particular en que estos datos quedan almacenados y recuperados del archivo de la memoria, la capacidad innovadora del sujeto se ensancha de modo proporcional a la interioridad y extensión de las vivencias y recuerdos, y a la capacidad del sujeto para guardar las proporciones una vez que los nuevos medios producen una amplificación sensorial.¹¹³⁰

* * *

La televisión y las masas:

El impacto de la televisión; el espectáculo debe continuar:

“Cuando nació el cine, ahora hace cien años, tomó una firme posición y en muy poco tiempo, constituyéndose en uno de los más importantes medios de comunicación social y el agente monopolizados del ocio. Durante casi sesenta años, el cine vivió una etapa dorada y floreciente. Sin competidores relevantes, absorbía atención y dinero de la sociedad. Su actuación en el campo del entretenimiento fue prácticamente un monopolio.

(..)Hacia 1950 comenzó a extenderse un nuevo medio de comunicación audiovisual, entendido casi al principio como una industria cultural. La televisión habría de adquirir en pocos años una fuerza gigantesca, uniéndose a otros factores de desarrollo (consolidación de las clases medias, bonanza económica de posguerra, industria discográfica, desarrollo educativo, nacimiento de la industria

¹¹²⁸ Jarvie, I., *Filosofía del cine*. Síntesis, Madrid, 2011, p. 93.

¹¹²⁹ *Ibid.* p. 96.

¹¹³⁰ Torregrosa Puig, M.; *La imagen sintética ante el debate representación/ simulación; La imaginación: el ojo del alma*; en Torregrosa (Coord); *Imaginar la realidad* (2010), p. 34.

del bienestar...) Cuyos resultados inquietarían a la industria cinematográfica, para la que sería una amenaza grave desde la década de los sesenta.

Y comenzó entonces el éxodo. Millones de espectadores abandonaron las salas oscuras, atraídos por la novedad de las emisiones de televisión, servidas, además, en su propio domicilio y sin más desembolso que el inicial de adquisición de un aparato receptor, o el pago de las tasas moderadas.

Los norteamericanos, que son los que tenían -y tienen a pesar de todo- la más potente de cinematografía del mundo, se apresuraron, en la fase crítica de los primeros impactos serios de la televisión, a buscar alguna solución es de defensa. Las "majors" se coaligaron para evitar que nadie vendiera un solo metro de celuloide para emisiones televisivas, pero esto no duró demasiado, y en 1955 la crisis de una de las "grandes" forzó una venta masiva del material de esta compañía. Otros sistemas de defensa incluyeron la creación y puesta a punto de innovaciones tecnológicas en imagen y sonido. Y así nació los nuevos sistemas técnicos de proyección, las pantallas grandes; el 3D (1951), Cinerama (1952), Cinemascope (1953), Vistavisión (1954), Todd-AO (1955), y sus variantes, por citar algunos ejemplos. (pagina 108).

Se trataba de conservar la supremacía de la industria cinematográfica (...) Pero sólo se retrasó la fuga masiva de espectadores, que es inevitable."¹¹³¹

La diferencia entre estudios de cine y de televisión; sobre el espectador y su recepción:

"Las investigaciones sobre cine y televisión, como se sabe, cuentan con tradiciones teóricas divergentes. (...) La " crítica cinematográfica" es un capo consolidado y ligado, en cierta forma, a la crítica de arte, con la que comparte presupuestos, objetivos e intereses. Los críticos luchan por imponer juicios de valor respecto de los filmes, los géneros y las estéticas, por descubrir autores y por redescubrir aquellos que permitan revisar el canon. (...) los estudios sobre televisión han desarrollado un campo específico de investigación en recepción que ha debatido extensamente cuestiones teóricas y metodológicas acerca de las audiencias, mientras que la investigación recepción cinematográfica en ocupa un rol igualmente significativo. En este sentido, podríamos decir que mientras en la investigación sobre televisión ha predominado el abordaje desde la sociología por el análisis del discurso, en la investigación sobre cine -mucho más desarrollada que el anterior- ha predominado discurso crítico frente al sociológico. Aunque esto es discutible...

El concepto de masa y la televisión; Aparición de la televisión... Aparece la "muchedumbre solitaria".

" En el mercado de la posguerra, el nuevo paisaje electrónico de la televisión reemplazará al espacio material de la ciudad como el centro de la vida social moderna. Se han ido las masas, muchedumbres, multitudes y "flâneurs de la metrópolis moderna que observaron, entre otros, Simmel, Baudelaire y Benjamin. En su lugar, como sugiere la falta de figuras humanas (...) El ascenso de la televisión presagia directamente la desaparición de las masas. (...) La colectividad social es reemplazada por la metáfora abstracta de la conectividad cableada. (Lynn Spiegel, las

1131 Cuevas, A.; Economía cinematográfica, la producción y el comercio de películas, ed. Imaginógrafo, Madrid, 1999, p. 107-108.

muchedumbres solitarias de la TV. Norteamérica".¹¹³²

*"El concepto de "masas" cambio "cuando la televisión comercial llegó a los hogares estadounidenses por primera vez en los años cincuenta. Durante este período, la televisión fue parte de una transición más general en la cultura de los EE.UU., Donde los entretenimientos públicos de las metrópolis occidentales de comienzos del siglo xx se deslizaban progresivamente a formas de ocio más privatizadas. Luego de la segunda guerra mundial, los habitantes de los centros urbanos se alejaban de sus familias y redes vecinales para trasladarse a suburbios producidos en masa. Los críticos de la época a menudo veían a la televisión, el catalizador de la alienación y atomización suburbanas. (...) En estos nuevos asentamientos suburbanos , la televisión se transformó en la tecnología sustituta de formas más antiguas de esparcimiento urbano , particularmente el cine."*¹¹³³

Televisión = aislamiento; vida social imaginaria:

"Se utilizaron tres metáforas dominantes para imaginar el cerro de la TV desdibujando los límites entre el hogar y el mundo exterior. Los medios populares, los anunciantes y los voceros de la industria se referían a la TV como " una ventana al mundo", un "cine hogareño" y una forma de viaje virtual que les permitiría los espectadores en sus casas ver el mundo para distanciar y participar de las emociones de la vida pública (...) Un anuncio de 1944 de la Dumont Corporation de uno de los primeros televisores lanzados al mercado prometía los espectadores: " usted será un Colón de sofá, navegará con la televisión a través de horizontes que se suman hace estimulantes mundos nuevos... Como si estuviera allí". Sistemáticamente desde fines de los años 40 y durante los 60, la televisión era imaginada como un instrumento para participar de la vida social quedándose en la seguridad y confort del hogar."

Cine vs. televisión:

*"Una de las grandes diferencias entre el cine y la televisión como fenómeno social es su forma de articular la relación entre la vida pública y la privada. En su desarrollo en las metrópolis occidentales, las salas de cine ofrecían a sus audiencias la fantástica posibilidad de privacidad en público (...) La televisión prometía exactamente lo contrario. Ofrecía la posibilidad igualmente fantástica de sentirse público estando a solas en casa."*¹¹³⁴

Lenguaje televisivo, retórica de la TV para atraer a las masas (diferente a la del cine; programas de transmitidos en directo, uso de la interpelación directa):

"La televisión desarrollado nuevas formas de representarlas (a las masas) en el contexto de la pantalla chica. Los productores de televisión crearon un conjunto de convenciones estéticas para hacer sentir a las masas que estaban directamente conectadas con la comunidad de gente imaginaria de todo el país, una audiencia masiva compuesta por individuos como ellos. La

1132Mestman, M. y Varela, M. (2013); op. cit. p. 22 (Las muchedumbres solitarias de la TV norteamericana; Lynn Spiegel.).

1133Ibíd. p. 22.

1134Ibíd. p. 23.

televisión temprana desarrollo convenciones estéticas formales (a menudo llamadas "vivas") que hacían que los espectadores sintiera que estaban presenciando el evento en el lugar mismo. Esta sensación de " estar allí" se lograba, por ejemplo, por el uso de la interpelación directa, en la cual los conductores hablaban directamente a la cámara haciendo parecer a la comunidad masiva una conversación interpersonal. Además, el uso de primerísimos primeros planos en las caras de los actores permitía al audiencia en su hogar sentir como si estuviera íntimamente involucrada con la gente en escena. La creación de programación diaria en sincronía con el ritmo de la jornada de transmisión más el hecho de que muchos shows televisivos emitían en vivo le daba los espectadores la sensación de que el tiempo de la televisión era simultáneo suyo propio. Además (...) La televisión presentaba imágenes de la audiencia masiva. A diferencia del cine clásico de Hollywood, que típicamente presentaba un mundo cerrado novelado de ficción realista, los programas televisivos a menudo mostraban audiencias mirando las emisiones mientras él es filmaba en estudiosos o salas de exhibición. Este " público de estudio" permitía los espectadores en que se parte de la nueva comunidad televisiva."¹¹³⁵

Su representación de la audiencia en el estudio es particularmente interesante porque la televisión reunía públicos con el propósito específico de que "hicieran de público". En otras palabras, la televisión convirtió las masas en una " multitud meta-reflexiva".¹¹³⁶

¿Qué es la "masa"? Definición:

"Como numerosos historiadores y teóricos han sugerido, más sano es lo mismo que gente. Las masas son siempre una abstracción de los deseos heterogéneos y de las perspectivas sociales en conflicto de los individuos que las componen. Las masas son una forma que le otorga coherencia a los públicos heterogéneos, pero esa coherencia es más una apariencia que una verdad empírica. Como dijo Raymond Williams (2011:248), " en realidad no hay masas, sólo formas de ver a la gente como masas".¹¹³⁷

"Reflexionando sobre la lógica de las masas como concepto político en el cine soviético y norteamericano de principios del siglo xx, Susan Buck-Morss no recuerda que el término " masa" fue echado al ruedo en la era moderna para reemplazar nociones anteriores de muchedumbres y multitudes por una cara nueva noción de público. Mientras que aún era usada por las élites culturales y políticas como un término despectivo - a diferencia de " muchedumbre"-, las masas no era sólo una formación social ocasional"

1135 Ibid. p. 26

1136Ibíb. p. 34.

1137Ibíd.p. 8. Desde este punto de vista, la historia de las masas es en gran medida una historia de los dispositivos mediáticos a través de los cuales son representadas, ya sean fotografías, radio, cine, y televisión o plataformas digitales. El andamiaje para producir, proyectar y transmitir imágenes de las masas afecta nuestra comprensión de cómo los cuerpos se reúnen como colectivos sociales y, de existir, que eficacia política tienen las masas en un determinado tiempo y espacio.(Williams se explaya sobre la forma en que termino " masa" reemplazó al término " muchedumbre" y es usado en forma despectiva por las élites culturales para denigrar a la gente común y sus gustos y afiliaciones)

Masa = anulación de la gente, anonimato; masa = representación estilizada, estética, sin contenido ético:

“En la cultura popular de los albores del siglo xx, las masas aparecían además como un tropo puramente visual que subsumida la acción humana disponiendo la en la imagen de la masa como un elemento de diseño formal. Siegfried Kracauer se refirió a esta imagen como " el ornamento de las masas". Por ejemplo " El triunfo de la voluntad" (1935), de Leni Riefenstahl, con sus escenas de multitudes reglamentadas (...) Presentaba a los ciudadanos nazis como meros diseños (ornamentos vivientes). (página 30)¹¹³⁸

"Masa" va ligado a "media"

“Por el contrario, en sociedades urbanas industrializadas que atraían a grandes grupos de gente, las masas se transformaron en una presencia permanente en la vida social. Es más, Buck-Morss muestra del concepto de masas residen y es inclusive constitutivo del mismo momento histórico que la idea de " media" (en esto incluye todo lo que va desde megáfonos hasta la radio y, especialmente en su análisis, el cine). Estas " tecnologías mediáticas modernas (eran) indispensables (...) No sólo por su manipulación de las masas, sino por la solidaridad de masas en un sentido positivo".

...Mirando films de Sergei Eisenstein, sostiene que sus retratos de las multitudes proletarias eran una forma de darle al público una imagen de ellos mismos como un colectivo social con poder. En comparación, dicen, la versión del cine americano brinda del autovía de la masa reside en su lógica de crisol de razas en que la diversa población inmigratoria del país puede aspirar a asimilarse a la cultura masiva de los EE.UU. (que en su opinión era impuesta a través de su elenco de estrellas y especialmente del nuevo deseo colectivo de las audiencias de aspirar a la imagen de movilidad social y de la blancura americana que las estrellas encarnaban). ”¹¹³⁹

1138Ibid. p. 30

1139Ibid. p. 29

1.1) Retórica audiovisual / Tropos del imaginario masculino-patriarcal:

El “tropo” es una figura retórica (ironía, metáfora, alegoría, sinécdoque, etc.), una manera de trasladar el contenido simbólico al lenguaje. Las metáforas, los tropos y los motivos alegóricos desempeñaron un papel primordial a la hora de configurar cualquier imaginario. Las operaciones tropológicas forman, pues, una especie de sustrato figurativo dentro del discurso del imaginario.

*“Para Hayden White, los tropos son "el alma del discurso", el mecanismo sin el cual el discurso " no puede hacer su trabajo ni conseguir sus fines". Aunque los tropos pueden ser represivos, un mecanismo de defensa contra el significado, también pueden constituir un espacio contestatario; y se pueden perpetuar, rechazar o subvertir”.*¹¹⁴⁰

Arquetipos, símbolos, imágenes, estereotipos,.. Presentar algo en forma de alegoría; por ejemplo la historia del destino de un individuo puede ser entendida como la alegoría de una situación social y cultural común. Los tropos son estrategias artísticas apropiadas para las producciones culturales. *“Para Frederic Jameson todos los textos del Tercer Mundo son "necesariamente alegóricos";* Shoat y Sttm no están del todo de acuerdo con esta afirmación...

*“Sin embargo, el concepto de alegoría, que aquí se usa en un sentido amplio como cualquier expresión sinecdótica o indirecta que requiere un desciframiento o una finalización hermenéutica, nos parece una categoría útil para tratar con muchas películas tercermundistas.”*¹¹⁴¹

En cualquier caso, nosotros consideramos que cada imaginario, cada intencionalidad de la mirada, tiene sus tropos. Y creemos justificado afirmar que los tropos del tercer mundo se caracterizan por una fuerte “lateralización” hacia el imaginario femenino.

Los medios de comunicación dominantes ridiculizan el imaginario femenino-matriarcal:

El imaginario femenino ha sido tergiversado en muchas ocasiones desde la óptica del imaginario masculino.

“Los medios de comunicación dominantes casi siempre caricaturizan las religiones sincréticas diaspóricas de origen africano. El hecho de que las llamadas películas de "vudú" (...) Formen parte del género de terror ya delata una fobia visceral a la religión africana. (...) Todavía se hacen películas que son muestra de la fobia positivista a las prácticas "mágicas" que la demonización monoteísta vinculan a los rituales "sin dios".(...) También hay una enorme cantidad de películas que erotizan la religión africana de un modo que delata a la vez repulsión y atracción. (...) Los medios de comunicación electrónicos también

1140 Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. pp. 152.

1141 *Ibíd.*, p. 271 (véase Jameson, “Third world literature in the era of multinational capitalism”, social texte, nº 15, 1986).

participarán en estos retratos difamatorios. Las informaciones locales del telediario de Eyewitness News, al menos en nueva York, presenta la santería como un problema legal, o como una cuestión de "crueldad contra los animales." ¹¹⁴²

El psicoanálisis de Freud: patriarcal y machista; Lo patriarcal como sinónimo de lo colonial

"La metáfora de Freud del continente oscuro opera, dentro del discurso colonial, entre lo epistemológico en lo sexual. Freud envuelve la sexualidad femenina en metáforas de oscuridad que están sacadas de la arqueología y la exploración (...) Su discurso psicoanalítico de " penetrar profundamente" en las " neurosis de mujeres" gracias a una ciencia que no puede ofrecer la oportunidad de conocer de manera " más profunda y más coherente" la femineidad, tienen unas connotaciones políticas muy significativas. (...) A veces de espera un lenguaje relacionado con la violencia: " no salimos paso a la fuerza para llegar a los estratos más profundos, venciendo resistencias continuamente" (es sintomático que Freud nunca acometiera en sus escritos el tema de la violación como una realidad vivida). El descubrimiento del inconsciente en requiere un oscuro objeto para mantener el deseo de explorar, penetrar y dominar. (...) La epistemología de Freud, como la de la arqueología clásica, supone que el hombre (blanco) es el que tiene los conocimientos para penetrar a la mujer y al texto, mientras que ella, como una región remota, se deja explorar hasta que la verdad sale a la luz".

(...) "Fanon explica el "trastorno" mental como un síntoma de trastorno político de la relaciones de poder. Los trastornos del cuerpo femenino y colonizado, en este sentido, pueden ser considerados como formaciones de reacción, o incluso como un exorcismo y una transcendencia de las patologías patriarcales y coloniales". ¹¹⁴³

El uso-abuso del símbolo del globo; Colonización patriarcal del arquetipo matriarcal por excelencia:

Shoat y Stam le dan una lectura colonialista psichistórica, pero la cuestión es más profunda y arquetípica, es psicoanímica:

"La propensión de los estudios a elegir unos logos con un globo terráqueo que gira también revelaba la ambición imperial. Las filmaciones de los hermanos Lumière en lugares del Tercer Mundo, como India, México, Egipto y Palestina, inauguraban esta movilidad imperial. En logo del globo quedó asociado a diversos estudios (Universal, RKO) y con las producciones británicas de los hermanos Korda; muchas de sus películas como Revuelta en la India (Drum), Las cuatro plumas (Four Feathers) y El libro de la selva (The Jungle Book, 1942) trataban temas imperiales. La imagen del globo evoca simbólicamente el actuación divina, pues un mundo creado implica la existencia de un creador. Después, las noticias de televisión actualizaron este tropo de "cobertura mundial". (...) Tan todo en el cine como en la televisión, tales puntos de vista globales ligan al espectador a la perspectiva cósmica omnisciente del sujeto dominante (El imperio proyectado)". ¹¹⁴⁴

1142 Ibid., p. 208.

1143 Ibid., pp. 165-166.

1144 Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. pp. 131-132.

Desarrollo de la ciencia: ¿control imperial?

El control del mundo, de la naturaleza que hace la ciencia es propio del imaginario analítico-masculino: *"La vuelta al mundo en 80 días (Around the World in 80 Days, 1956) incorpora imágenes de mapas y globos terráqueos, por ejemplo, y empieza por un narrador omnisciente que aplaude el empequeñecimiento del mundo" (...) La idea de "encogimiento" materializa la perspectiva científica, segura de sí misma del hombre británico de clase alta. "Nada es imposible", dice el personaje de David Niven: "cuando la ciencia finalmente conquiste el aire puede ser factible dar la vuelta al mundo en 80 horas". De este modo, vinculada implícitamente el desarrollo de la ciencia al control imperial (...) Como las antiguas películas de aventuras, los espectaculares videojuegos de ciencia-ficción de guerra de las galaxias visualizan el progreso como un movimiento intencionado hacia la ubicuidad global; si en las películas antiguas cruzar el océano implicaba la ausencia de límites, en las recientes, ya ni el espacio representa una frontera (El imperio proyectado)."*¹¹⁴⁵

El simbolismo de la tierra en el western:¹¹⁴⁶

"Como se ha señalado a menudo, la proporción de "westerns" dentro del total de las películas de época — aproximadamente un cuarto de todos los largometrajes de Hollywood desde 1926 hasta 1967— es tan elevada que muestra una especie de obsesión nacional (...) Los orígenes de este mito, que algunos consideran el mito norteamericano de más larga vida, se remonta al periodo colonial. (...) El tropo de la " historia de América como la guerra contra los indios" en ha proporcionado de manera consistente en una forma de autoengrandecimiento fantástica a la autonarración de lo que ha llegado a ser la esencia de lo que estadounidense, y tiene resonancias que todavía encuentran eco en la cultura de hoy.

*El western herido un inter texto complejo que abarca la épica clásica, las novelas de caballería, la novela indianista, la ficción de la conquista, las pinturas de George Catlin y los dibujos de Frederic Remington.*¹¹⁴⁷

*(...) No es ninguna coincidencia que haya películas " del oeste" y no del " este", ya que las películas del este, ambientadas en la costa, debería mostrar el contacto entre una generación anterior y los indígenas americanos, lo cual podría haber puesto de manifiesto lo " poco americanos" quiera los extranjeros europeos blancos y también podría sacar a colación ciertas especulaciones sobre la historia.*¹¹⁴⁸

Se anula lo "femenino-matriarcal"; la idea que se "vende" es que la tierra aparece como un lugar virginal que se ha de someter al hombre; el hombre se hace hombre sometiendo a la mujer; la "buena" mujer es como un jardín, la "mala" como un territorio agreste, la mujer es un decorado, algo bonito y decorativo, a través del cual el hombre puede realizarse. ¿A las mujeres les gustan los *westerns*? Que yo sepa no especialmente. No es sólo un género cinematográfico masculino, sino un género que masculiniza, que patriarcaliza.

¹¹⁴⁵ Ibid., p. 132.

¹¹⁴⁶ Ibid., pp. 133-140: *El western como paradigma*.

¹¹⁴⁷ Ibid., p. 133.

¹¹⁴⁸ Ibid., p. 134.

“(…) En un elemento esencial de los westerns es la tierra. La actitud irreverente hacia los mismos paisajes —Monument Valley, Yellowstone, el río Colorado— oculta quiénes eran los propietarios de la tierra y así se presenta el expansionismo como algo normal. La tierra se presenta como virginal y sin habitar; y a la vez marcada con el simbolismo bíblico: “Tierra prometida”, “Nuevo Canaan”, “Tierra de Dios”. Una división dual marca un enfrentamiento o entre un siniestro territorio agreste y un bello jardín, que se soluciona cuando “inevitablemente” el primero da paso al segundo (...).”¹¹⁴⁹

“El terreno desértico y seco sirve de decorado del escenario vacío en el que se ha desarrollado una obra de teatro de fantasías expansionistas (...) Una alegoría maniquea también disimulados puntos de vista diametralmente opuestos sobre la tierra: para la mayoría de las culturas de indígenas americanos, la tierra no es un bien inmueble que se venda sino que es sagrada por estar consagrada históricamente y por ser como una “madre” que da (y necesita) alimento (en un documental a favor de los indígenas titulado To Protect Mother Earth (1987), las indígenas americanas se lamentan en repetidas ocasiones de lo que denominan “la violación a la Madre Tierra”). En muchas lenguas indígenas no hay palabras con las que se pueda siquiera expresar el concepto de “vender la tierra”; de ahí lo absurdo de imaginar que los europeos comprarán Manhattan por 24 dólares y unas cuantas baratijas. Por otro lado, para los europeos la tierra era un conglomerado de recursos explotables sin alma, y los indios una horda de vagabundos sin sentido de propiedad, ley o gobierno. La “civilización”, como dijo un ministro de la guerra, “implica un amor a la propiedad exclusiva”. El progreso, dijo el senador Henry Dawes, depende de no tener la tierra en común, pues “el egoísmo es la base de nuestra civilización”. Para los europeos, la tierra existía, por así decirlo, para que una presencia social y humana la transformará y la convirtiera en un monograma. Mientras que para los europeos la tierra era un bien que tenía que producir rápidamente o sea no debía ser abandonado por pastos más verdes (o por minas de oro), para los indígenas americanos la tierra era un bien sagrado que a raíz de la conquista sufrido daños irreparables.”¹¹⁵⁰

Como irreparables son los daños que sufre nuestra *psique* y nuestra cultura cada vez que el imaginario patriarcal coloniza una parcela, un pensamiento, un acto que en principio tuvo su origen en el hemisferio somático, es decir, en el imaginario matriarcal. Precisamente la propiedad, la ley, el gobierno, la civilización, el progreso, el egoísmo son imagos o tropos comunes al imaginario patriarcal. Lo cual no está dicho con ánimo sancionador o incriminatorio; simplemente es así, y no es ni bueno ni malo.

El lenguaje audiovisual del western al servicio del imaginario patriarcal:

“El western proyecta una visión de enormes posibilidades, una sensación de panoramas que se abren ante uno infinitamente, en el espacio y en el tiempo. Estéticamente, esta visión se expresaba mediante tomas panorámicas y planos de estampidas o cabalgatas firmados desde una grúa.”¹¹⁵¹

1149 Ibid., p. 134.

1150 Ibid., p. 135.

1151 Ibid., p. 137.

El western, imaginario analítico. Marcar fronteras, limitar, individualizar:

“Los mismísimos títulos de los westerns destacan el derecho que los europeos se arrogaban de reivindicar la propiedad de la tierra medida que se iban trasladando de un lugar a otro (...) Un número desproporcionado de películas con un título de fronteras de estados designados por los europeos: Oklahoma Kid (1939), Colorado Territory (1949), The Texas Ranger (1936), California Conquest (1952). Los títulos mismos muestran el poder prometéico o adánico del hombre: El Dorado (1967), Paso al noroeste (1940), The Last Frontier (1956) (...) Los western heredan la vocación de demarcar las fronteras, ejemplificadas por las litografías de Currier e Ives “Hacia el Pacífico”, donde un paisaje alegórico rico en símbolos de progreso material incluye un tren que atraviesa una ciudad industrial en primer plano hacia una tierra “sin desarrollar” que se extiende hasta el Pacífico en el fondo.”¹¹⁵²

Lo femenino, lo matriarcal, lo arcaico, el mundo antiguo, queda transformado por el imaginario masculino, en un bello recuerdo, un lugar para la nostalgia: el paraíso perdido cargado de inocencia. Cualidades que desde el siglo XVIII y como contrapartida al auge analítico-positivista, han alimentado el imaginario romántico de occidente:

“La película de John Ford El caballo de hierro (The Iron Horse, 1924), cuyo título mismo es un “indianismo” antropológico, narra un progreso parecido que va desde un pasador rústico (...) Hasta un presente lleno de dinámicas aventuras (...) y un futuro implícitamente feliz (...) La tierra salvaje se domestica y se la dota de valor, y el progreso queda personificado en una encarnación metálica, la locomotora, un vehículo que tanto a nivel metafórico como alegórico (la estación de tren de los Lumière) sea social mismo cine. Una línea argumental concreta codifica los valores ilustrados de progreso y desarrollo, y asigna a los personajes que representan el Oeste un cómico “final feliz” como si fuera una señal del cielo, mientras que a los “otros” del Oeste se les asignan una línea argumental que apunta la tragedia de estar “condenados a la extinción”.

“Mala suerte”, dice Duke Wayne al hablar de la extinción de los indios en Hondo (1953), “era un bonito modo de vivir”. La eliminación de los indios permite la aparición de una nostalgia elegíaca que trata los indios sólo en pasado, desestimando así sus reclamaciones presentes, y expresando a título póstumo una ternura tanatológica por su recuerdo.”¹¹⁵³

Una óptica parecida de nostalgia tanatológica encontraremos, años después, en otro género, las películas americanas sobre Vietnam o más recientemente, sobre la guerra de Irak. El imaginario industrial, el paradigma imperial colonial pervive más allá de las películas “etnográficas” de aventuras, los westerns o los films bélicos; no se limita a éstos, pues podemos rastrear sus huellas, eso sí, de un modo estudiadamente subliminal, en cientos de películas pertenecientes a otros géneros: comedias, thrillers, filmes de suspense o de Disney. Y allí donde el enemigo era el indio, también lo puede ser el cubano, el ruso, el sandinista, el árabe, el negro, el rojo, el diferente,

1152 Ibid., pp. 136-137.

1153 Ibid., pp. 137-138.

el disidente; en una palabra, el subversivo.

Tropos del imaginario masculino-patriarcal:

Precisamente la propiedad, la ley, el gobierno, la civilización, el progreso, el egoísmo son imagos o tropos comunes al imaginario patriarcal; la guerra, el poder, la dominación, la violencia, el control, el triunfo, la conquista, la sexualidad,

Los tropos que el imaginario masculino-patriarcal utiliza para desprestigiar lo que no es él, son: la animalización, la infantilización, la descentralización, adán en una tierra virginal, la tierra desconocida, oscura; fantasías de rescate, barbarie; el hombre blanco como descubridor y *salvador* de la cultura de los pueblos *bárbaros* abandonada y despreciada por sus propios pobladores.

*“La metáfora del darwinismo social de “la ley del más fuerte” traslada esa idea de la zoología a los ámbitos de clase y género (...) está animalización forma parte de un mecanismo más amplio y difundido de presentar ciertos aspectos como si fueran normales: la reducción de lo cultural a lo biológico, la tendencia a asociar lo colonizado con vegetativo y con lo instintivo en vez de con lo aprendido y lo cultural (...) Los colonizados son presentados como cuerpo y no como mente, del mismo modo que se dé al mundo colonizado como materia prima y no como elaboración o actividad mental. (...) Puede presentar África como hipermasculina, groseramente corpórea de incapaz de abstracción, y a la vez presentar Asia como soñadora, femenina y demasiado abstracta. África puede ser un niño que gatea y Asia un viejo arrugado (...) Mientras Europa siempre se mantiene en la cúspide de una jerarquía de valores.”*¹¹⁵⁴

La televisión, medio a través del cual el imaginario patriarcal cubre al mundo, domina a la mujer, a lo auténticamente femenino que todos tenemos dentro:

“Aunque la teoría semiótica del aparato cinematográfico establece la lectura selectiva como típica de la televisión (pues muchos de los factores que hacen que en el cine las ficciones del sujeto se han más reales que la vida misma no son pertinentes aquí), la televisión tiene su propia manera de dar placer y su propia manera de generar la regresión y el narcisismo de los espectadores. De hecho, la televisión permite placeres incluso más multiforme es que los que puede permitir el cine, pues el televidente se identifica con una variedad mucho más amplia de puntos de vista: en especial, los proporcionados por las cámaras de cine, las videocámaras y el residuo magnético en imagen y sonido de una cinta, junto con los que proporcionan las videocámaras sin cinta que transmiten e imágenes y sonidos directamente; todo transmitido al mundo vía satélite. El poder de percepción de la televisión, pues, es en cierto modo superior si lo comparamos con la lentitud del cine, que es un medio de la televisión abarcar y supera en su capacidad de “cubrir el mundo”. La pantalla más pequeña, aunque evita la inversión en un espacio envolvente y profundo, promueve otros modos en una especie de voyeurismo narcisista. Al ser más grande que las figuras que aparecen en una pantalla, vemos el mundo prácticamente desde una posición protegida; todas las formas humanas que se pasean ante nosotros en un desfile insustancial están

1154 Ibid., p. 152.

reducidas a una escala de insignificancia liliputiense, son muñequitos bidimensionales, cuya altura casi nunca sobrepasa los treinta centímetros.”¹¹⁵⁵

Por no hablar de la “defensa” que supone el cristal, la pantalla, como frontera que limita y encierra ese mundo que puedo dominar desde el mando a distancia.

De la psique a la realidad en el imaginario patriarcal: veamos en esta secuencia todos los arquetipos que entran en juego:

“La fórmula melodramática que hace que Hussein será el malo de la película (...), Bush el héroe, y Kuwait la damisela en apuros, era la puesta en escena de innumerables narrativas del western colonial. Un aspecto central de estas narrativas es el rescate de una mujer blanca (y a veces de una de piel oscura), la aparición de un violador de piel oscura (la sombra), y el final feliz que conlleva la restauración del orden mundial patriarcal-imperial y el castigo del violador desobediente de piel oscura, que debe ser humillado en nombre de la mujer deshonrada. Durante la guerra del Golfo se hizo uso de un lenguaje enmarcado sexualmente, donde " la violación de Kuwait" - la violación sexual de una persona simbólicamente femenina, pasiva e inocente - se convierte en el pretexto para la penetración masculina de Irak (...) Los rumores que circularon de que los soldados iraquíes violaban a las mujeres (...) Se convirtieron en una parte de una fantasía de rescate imperial, que era un recordatorio inquietante de las cruzadas medievales, cuando se retrataba a los enemigos no cristianos como bestias licenciosas. A la vez, a través de una muestra de vigor fálico en la llegada del Golfo, unos Estados Unidos envejecidos se imaginaron a sí mismos curados de la traumática impotencia sufrida en otra guerra, en otro país del Tercer Mundo: Vietnam.”¹¹⁵⁶

El imaginario industrial dualiza, separa, confronta y delimita a su favor: siguiendo una lógica binaria:

“Muchos de estos tropos vienen acompañados por dualidades: orden/caos, actividad/pasividad, estático/móvil. Tropos espaciales como alto/bajo recaen en jerarquía simbólicas que abarcan a la vez la clase (" la clase baja"), la estética (cultura “alta”), el cuerpo (“la parte de abajo del cuerpo”), la zoología (“especies inferiores”) y la mente (facultades “superiores e inferiores”). Otro tropo espacial presupone que la vida que europea es central y la vida no europea es periférica, cuando en realidad el mundo tiene múltiples centros, y la vida se vive centralmente en todas partes. Asimismo, la cultura europea es profunda e intensa mientras que las culturas no europeas son superficiales y banales, bien por ser demasiado lúdicas o por estar envueltas en la brutal lucha por la supervivencia. Finalmente, el tropo luz/oscuridad, implícito que en el ideal de la Ilustración de claridad racional, imaginar a los mundos no europeos como menos luminosos (...) Antiguos maniqueísmos religiosos de Bien y Mal se transmutan un dualismo filosófico de racionalidad/luz e irracionalidad/oscuridad. La visión se le atribuye a Europa, mientras el " otro" se considera que vive en la " oscuridad", ciego al conocimiento o moral. (...) Todas estas dualidades

1155Ibíd. p. 143.

1156 Ibíd., p. 147.

se encuadran dentro de otras: loco /cuerdo, puro / el impuro, razonable/histérico, saludable/enfermizo.¹¹⁵⁷

“Las películas colonialistas quedan conformadas por una polaridad geográfico-simbólica que se basa en un doble eje Norte/Sur y Este/Oeste y que viene completamente determinada por la cultura”¹¹⁵⁸

Más tropos con los que el imaginario industrial representa lo que no es él; visiones de la mujer, el arquetipo femenino desde el imaginario masculino-patriarcal:

Adán en una tierra virginal: el tropo de la madre Tierra como virgen (Significar, nombrar, arrancar de la oscuridad “algo” dándole nombre, haciéndolo razonable, “varonizándolo”).

“La “misión civilizadora” de Europa se ha ligado de manera inextricable con narrativas opuestas, pero la vez relacionadas, de penetración occidental en un incitante paisaje virginal y de resistencia a la naturaleza libidinoso”.¹¹⁵⁹

(...) El héroe americano (...) Fue celebrado como un Adán en el Edén, un hombre nuevo emancipado de la historia (es decir, de la historia europea) ante el cual yacen a su disposición todo el mundo y el tiempo. El Adán americano (...) Era un demiurgo verbal bendecido con la prerrogativa de poner nombre a las cosas. Era también básicamente inocente. Claramente, está narrativa entretiene los discursos colonial y patriarcal. En el Génesis, la creación del mundo implicaba la creación de Adán a partir de la tierra (“adama” en hebreo) para dominar la naturaleza. El poder de la creación está inseparablemente ligado con el poder de dar nombre a las cosas.”¹¹⁶⁰

El tropo de la madre Tierra como “prostituta”:

“En el polo opuesto de la tímida metáfora de la virginidad, aunque interrelacionada con ella, tenemos la femineidad salvaje y libidinoso. Esta tierra de nadie puede caracterizarse como dura, resistente, violenta, un país de paisajes agrestes que hay que domar; de pueblos fieros (indígenas americanos, africanos, árabes) que hay que domesticar, y desierto o que hay que hacer florecer. El discurso divisorio de naturaleza libidinoso y virginal, homólogo a la dicotomía madre/puta, operar incluso en el mismo contexto (...) Mientras la “virginidad” subraya la disponibilidad de la tierra, y pide, pues, “lógicamente” una penetración que la fecunde, la libidinosidad manifiesta de manera subliminal la necesidad de una operación de mantenimiento del orden. El discurso colonialista oscila entre estos dos tropos primarios, que presentan al colonizado por un lado, y alegremente ignorante, puro y acogedor; y por otro lado, e incontroladamente salvaje, histérico, caótico y que necesita la tutela y la disciplina de la ley.”¹¹⁶¹

1157 Ibid., p. 155.

1158 Ibid., p. 164.

1159 Ibid., p. 156.

1160 Ibid., p. 157.

1161 Ibid., p. 158.

Burch y las base imaginarias (y patriarcales) del lenguaje audiovisual

“Cabe preguntarse por qué Edison puso un nombre femenino a su nuevo aparato de captación de la realidad (The black maria). Y esta respuesta sólo puede hallarse en términos del inconsciente. Edison entendía su máquina de registrar como dominio, como control del hombre (en masculino) sobre la naturaleza (en femenino). El imaginario cientifista de Marey, cuando capta las instantáneas humanas, se refiere a ellas como la "máquina animal".... " Edison, por su parte, pone a punto o un asombroso análogo de esta máquina animal a la que se denomina la mujer, análogo mecánico movido mediante fonógrafo (inversión genial del dispositivo de Marey). Naturalmente, este prodigio sólo ocurrió en la célebre novela de Villiers de l'Isle-Adam "La eva futura" (1880). Pero detengámonos un momento en esta fábula, donde el gran escritor decadente borda alrededor del ya legendario personaje de Edison unas variaciones casi místicas sobre una ideología reaccionaria de las relaciones entre los dos sexos, puesto que dicha fábula resulta del mayor interés para una comprensión de la Institución futura.

Por supuesto todas las historias del cine conceden su atención a esta novela juzgada como profética, porque Villiers (en 1879, al parecer), en un momento de un capítulo, deducen de la más célebre invención de héroe -el fonógrafo- la que todavía activa hacerle más célebre: el cine. Pero no parece que al evocar esta curiosa obra se hayan percibido bien que su sustancia principal, varían de específicamente falócrata del complejo de frankenstein, constituye una metáfora, maravillosamente bien adaptada, de funcionamiento imaginario de la futura institución".¹¹⁶²

“La eva futura” (1880); fragmento de la novela:

"¿Quién soy? -le apunta Hadaly-. Un ser de ensueño... Que se despierta a medias en tus pensamientos - y cuya sombra saludable puedes disipar con uno de estos medios razonamientos que no te dejarán, en mi lugar, más que vacío y el doloroso tedio, fruto o de su pretendida verdad. Oh, no despiertes de mí, no me expulses, bajo un pretexto que la ciega razón, que sólo puede aniquilar, ya que apunta en voz baja... Quien soy, te preguntas. Mi ser, aquí abajo, al menos, no depende más que de tu libre voluntad. Atribuyeme el ser, afirmate que soy, refuerzame contigo mismo y de pronto estaré totalmente animada, a tu mirada, del grado de realidad con el que me habrá penetrado tu Buen deseo creador" (Villiers de l'Isle-Adam, "L'Eve future", París, José Corti, 1997, p. 397).¹¹⁶³

El espectador proyecta sus deseos sobre las imágenes aunque sabe que nunca van a ser reales. Según el psicoanálisis de Lacán, el imaginario no está, el deseo sexual se enfrenta a una carencia imaginada de la que, por no ser real, nunca obtendrá una satisfacción plena. Tal y como se expone en el texto de Christian Metz:

"¿Cómo no pensar en el papel del cuerpo femenino entregado como pasto por los primeros cineastas a la fantasía masculina? De manera más amplia, ¿cómo no poner esta reprensión de Hadely en paralelo con la magistral descripción hecha por Christian Metz del modo de ser del sujeto-

¹¹⁶²Burch, N. (1999); Oop. Cit. 47-48.

¹¹⁶³Ibíd. p. 48.

espectador en el seno de la institución cine: " tanto en el estado filmico como en el sueño, la transferencia efectiva se detiene antes de su término, la ilusión auténtica se encuentra en falta, lo imaginario sigue siendo sentido como tal: al igual que el espectador sabe que de una película, el sueño sabe que es un sueño" (Christian Metz, El significante imaginario, p. 164-165.)

(...) "Si añadimos que Miss Alice cuenta entre sus percepciones " totalmente animales" con un admirable voz de cantante, puede decirse que Villiers había intuido, en su redacción de la leyenda edisoniana, muchos aspectos de la ideología propia del espacio socio-histórico en el que evolucionaba el auténtico Papá del fonógrafo (Edison)".¹¹⁶⁴

1164Ibíd. p. 49.

2) Liberación del imaginario audiovisual (contra-imágenes):

Índice (estrategias de resistencia):

- *Pasolini y la subversión.*
- *El cine del mayo del 68.*
- *El 3º Cine.*
- *Arte y política; filmografía del tercer cine: mezcla de géneros.*
- *De la autoría a la autonomía; los dilemas con la autoría:*
- *El autor-productor-colectivo.*
- *La posmodernidad y lo arcaico: la contracultura y el imaginario materno:*
- *Antropofagia y canibalismo de lo occidental por parte del Tercer Mundo:*
- *La subversión audiovisual en el siglo XXI*
- *Dar la cámara al otro; invertir la perspectiva:*
- *Recuperar el valor del mito (para la imagen cinematográfica y la democracia):*
- *Nueva concepto de "cine".*

Pasolini y la subversión:

*"Pasolini es, por encima de todo, un pensador heterodoxo. Su mirada se fija en el proceso de homogeneización material y espiritual de la Europa de posguerra como consecuencia de la expansión del capitalismo de consumo y de los medios de comunicación de masas. En este contexto, su reflexión se centra en la desaparición de las diferencias en las formas de vida y en los sustratos culturales, toda vez que critica la uniformización de las aspiraciones de la nueva clase media en un mismo horizonte vital, cada día más deshumanizante. Ante esta nueva realidad social, Pasolini denuncia la violencia y el totalitarismo inherentes al capitalismo, huye de la corrección social bienpensante y busca poner encima de la mesa las contradicciones y los riesgos de ese nuevo modelo de vida."*¹¹⁶⁵

Decir "no":

La subversión, hoy, ¿Cómo? El pueblo del que habla Gramsci ya no es posible, porque su lugar que está ocupado. Va a desaparecer, pasa a convertirse en masa, en "sociedad de consumo" (término que utilizamos y asumimos de manera natural, sin el sentido crítico con el que fue concebido). La colonización capitalista supone la pérdida de "el pueblo". Con el consumismo el pueblo se vuelve burgués, aspiran a ser pequeño-burgueses (y ya de antemano sabemos que fracasaran en su intento). Es el aburguesamiento del pueblo, pero sin el pueblo. Por lo tanto un hay que decir "no": "No" a la colonización neocapitalista; "no" a producir cosas que sean objetos de consumo; "no" a venderse a la industria del cine. La última entrevista que concede en vida, horas antes

¹¹⁶⁵Debate celebrado en el CCCB en el marco del debate "Pensar diferente. Pasolini y la crítica de la cultura dominante". Participa: Miguel Morey. Presenta: Gisela Llobet. 10 de julio 2013

de ser asesinado, realizada por Furio Colombo: "Todos estamos en peligro" (1975). Furio Colombo le le viene a preguntar a pasolini sea el precio de decir no es la soledad. Escapar al proceso de "normalización" (tal y como lo expresa Foucault) que ejerce el poder. Tú pasolini, ¿cómo piensas evitar el peligro y el riesgo? Pasolini no supo bien bien como responder a esa pregunta, en la práctica tampoco supo como hacerlo, al día siguiente fue asesinado.

“Ese pensamiento mágico yo no sólo lo intento, sino que me lo creo. No en el sentido mediático. Sino porque sé que golpeando siempre sobre el mismo clavo puede hasta derribarse una casa. En pequeño, un buen ejemplo nos lo dan los radicales, cuatro gatos que consiguen remover la conciencia de un país (y tú sabes que no siempre estoy de acuerdo con ellos, pero precisamente ahora estoy a punto de salir para ir a su congreso). En grande, el ejemplo nos lo da la historia. El rechazo ha sido siempre un gesto esencial. Los santos, los ermitaños, pero también los intelectuales. Los pocos que han hecho la historia son aquellos que han dicho no, en absoluto los cortesanos y los ayudantes de los cardenales. El rechazo, para funcionar, debe ser grande, no pequeño, total, no sobre este o aquel punto, «absurdo», no de sentido común. Eichmann, amigo mío, tenía mucho sentido común. ¿Que le faltó? Le faltó decir no, antes, al principio, cuando lo que hacía era sólo administración rutinaria, burocracia. A lo mejor incluso habrá dicho a los amigos: a mí ese Himmler no me gusta mucho. Habrá murmurado, como se murmura en los editoriales, en los periódicos, en el amiguismo y en la televisión. O también se habrá rebelado porque este o aquel tren se paraba una vez al día para las necesidades y el pan y el agua de los deportados, cuando hubieran sido más funcionales o más económicas dos paradas. Pero nunca ha bloqueado la maquinaria. Entonces los problemas son tres.Cuál es, como dices tú, «la situación», y por qué se debería pararla o destruirla. Y cómo.”¹¹⁶⁶

* * *

El cine del mayo del 68:

Mayo del 68 y el cine; introducción:

“Mayo del 68: reacción en cadena, erupción imprevista de una crítica social generalizada, huelga salvaje extendida a la producción de la sociedad entera, reapropiación de la calle, emergencia de nuevas formas de (auto)organización, expresión, enunciación y comunicación directa, movimiento espontáneo, imprevisto, sin centro ni dirección ni ideología hegemónica, al ser producto del cruce y la contaminación entre sujetos sociales distintos: estudiantes, obreros, y campesinos, trabajadores

¹¹⁶⁶“Todos estamos en peligro”; Texto de la entrevista de Furio Colombo a Pier Paolo Pasolini publicada en el suplemento. “Tuttolibri” del periódico “La Stampa” del 8 de noviembre de 1975. Traducción de Andrea Perciaccante <http://www.pasolini.net/madrid-saggi22.htm>

La etapa dorada del cine político francés va de 1967, con la huelga de marzo en la Rhodia de Besançon, hasta 1974, con la normalización del trabajo en las fábricas Peugeot de Sochaux. En medio, acontecimientos políticos de emvergadura internacional como La Guerra de Vietnam o la normalización fascista en Chile.

Varios cineastas se vincularon a la expresión audiovisual del Mayo del 68. Chris Marker, Resnais, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Joris Ivens y Michèle Ray,... Muchos de ellos se unieron o fundaron Grupos colectivos cinematográficos, como el Grupo Medvedkin, Grupo ARC, Grupo Dziga Vertov, Grupo SLON (se autodefinen como cooperativa no como grupo o grupúsculo) y el Grupo Zanzíbar (1969-1970), integrado por cineastas como Philippe Garrel, Serge Bard, Michel Fournier, Claude Martin, Danielle Pommereulle, Sylvina Boissonnas, Jacqueline Raynal; todos seguidores de la política *gauchiste* del momento (tomado de la figura medio literaria latinoamericana del *gaucho*, prototipo de anarquista y salvaje en contra de la civilización). Como cineastas compartían la vivencia de la revuelta desde dentro, estar en la calle, ser “operadores testigos”; el deseo de tomar la palabra y las imágenes, la crítica a la autoría, la preferencia por la actividad colectiva, una estética destinada a la agitación social, la concepción de la película como herramienta para mostrar la nocividad del imperialismo, del capitalismo y el monopolio de la información, y también, cómo no, para la autorrepresentación.

Influenciados por el cine político del 68, emergieron otros colectivos cinematográficos europeos: Undercurrents (Reino Unido), el Colectivo Video-Nou y el Colectivo de cine de Madrid (España) o los Kannonklubben (Dinamarca).

Filmografía destacable:

- **Todo bien, espero** (*À bientôt, j'espère*, 1968, Chris Marker y Mario Marret)

*“Idea (o utopía) del cine como algo que no siempre va a la zaga del acontecimiento y que en ocasiones puede, como las locomotoras de los hermanos Lumière o el cine-tren de Medvedkin, llegar a su obra e incluso, en casos excepcionales, con adelanto. Es el caso de À bientôt, j'espère —título-eslogan arrojado como un adoquín a la cara de la clase dominante—, primera película de la serie, rodada seis meses antes de Mayo del 68 y proyectada en abril.”*¹¹⁶⁸

Una película como las otras” (Un film comme les autres, del grupo Dziga Vertov).

- **Lejos de Vietnam** (*Loin du Vietnam*, 1967), rodada en el transcurso del año 1967 por Alain Resnais, Jean-Luc Godard, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Joris Ivens y Michèle Ray, imágenes de archivo y la coordinación de Chris Marker; rodeados de algunas personas de confianza y de unos ciento cincuenta técnicos, todos voluntarios”

“Loin du Vietnam” es un terreno de experimentación para la preparación de los grupos de realización y de los colectivos que dará lugar, después de 1968, al periodo de gracia del cine político francés (reconoceremos además a la mayor parte de quienes participaron en aquella

1167 Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (2008); op. cit. p. 15.

1168Ibíd., p. 94; Bernard Benoît; Grupos Medvedkin (Besançon y Sochaux).

experiencia en los

comienzos de SLON -Société pour le lancement des œuvres nouvelles-, Dybadia, Medvedkin, Dziga Vertov). Se trata, en efecto, de una de las escasas películas, en todo caso de una de las primeras, que intentan y hasta final de esa lógica, surgida en parte del espíritu mítico del Frente Popular, recuperada loco por otros motivos por la "Nouvelle Vague", de un cine liberado de las coacciones económicas, liberado de la empresa alienante del productor y de todo sistema de pensamiento vinculado a la ideología dominante. Un cine en el que el proceso creativo, desde la idea inicial hasta la mezcla final, es integral y colectivamente decidido por cineastas y por sus colaboradores, donde todo se ha reunido alrededor de un tema, de un proyecto político común. Esa sinceridad de compromiso, es incluso generoso constituye la razón de ser fundamental de la película. En cuanto tal, marca el comienzo de un nuevo periodo para cine militante.¹¹⁶⁹

"El primer mérito de esta obra colectiva consiste en afirmar, el exacerbar incluso la individualidad de cada uno de sus artesanos. De esta suerte, Vietnam es más que un pretexto : es el lugar -ideal - en el que cada uno se identifica al máximo consigo mismo . Resnais a Resnais, Godard a Godard (...) Así actuaban, se dice, los Anónimos del arte, uno se pintaban como Dios de las catedrales, y otros como apóstoles o ángeles (...) Cómo extrañarse de que trate aquí de la vida y de la muerte, de la poesía y del cine, y no tanto de la agresión estadounidense (...) Puesto que -comenzamos a comprenderlo y no es ésta la lección menos importante de la película - para un cineasta no es posible hablar del mundo más que haciendo lo suyo."¹¹⁷⁰

Trabajo colectivo:

Los cinétracts (cortometrajes de 30 min de duración, normalmente sin montar, realizadas por gente anónima (aunque se sabe que muchos fueron "autores" profesionales) "Se compone de unas cuarenta películas, anónimas, sistemáticamente numeradas mediante una cartulina en escorzo, mudas, en blanco y negro, de una duración variable de entre 2:05. Todas se presentan como un montaje de imágenes fijas filmadas que reúnen al mismo tiempo textos, dibujos y fotografías (...) Destinados a suscitar la discusión y la acción."¹¹⁷¹

1169Laurent Véray; *Loín du Vietnam (1967): Una concepción creativa y colectiva del cine político*, en Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (2008); op. cit. p. 57. Como antecedentes franceses del cine político colaborativo, vinculados al "Frente Popular", pensamos inmediatamente en "La vie est à nous" (1936), realizada por Jean Renoir, con Jacques Becker, Jean-Paul Le Chanois, Henri Cartier-Bresson, Pierre Unik; o incluso "La marseillaise (1938) del mismo Renoir, pero que en principio fue objeto de una reflexión común de Germaine Dulac, Robert Jarville, Louis Aragon y otros.

1170Jean-Luis Comolli, *Cahiers du Cinéma*, núm. 198, París, febrero de 1968; citado por Bernard Benoit en "Grupos Medvedkin (Besançon y Sochaux)" en Cortés y Fernández-Savater (2008), p 96.

1171Cortés y Fernández-Savater (2008), p 97.

Subversion y liberación; contra la colonización del imaginario; alzamiento contra el estado actual del audiovisual

*"La dictadura burguesa actúa todos los niveles. El cine y la televisión, a la vez industria y espectáculo, no son únicamente una fuente de ganancias para algunos, sino que constituyen también un arma ideológica en manos de la clase en el poder. Asimismo, por lo que respecta al cine, los capitalistas tienen en él, como en todas las ramas del actividad social, uno de sus monopolios. Por esta razón han creado un sistema que se manifiesta como una coacción frente a los trabajadores de la profesión y como orientación ideológica para el público."*¹¹⁷²

*"1. Considerando que en el estado actual no existen un cine y una televisión libres, considerando que sólo una minoría ínfima de autores y técnicos tiene acceso a los medios de producción y de expresión, considerando que se imponen cambios decisivos a todos los niveles y en todas las categorías profesionales del cine, considerando que actualmente el cine tiene una función capital que cumplir y que está amordazada a todos los niveles en el sistema actual, los realizadores, técnicos, actores, productores, distribuidores, críticos de cine y de televisión dispuestos a poner fin a este estado de cosas han decidido convocar los Estados Generales del Cine. Los invitamos a todos a participar en estos Estados Generales."*¹¹⁷³

Un cine politizado:

En definitiva, ¿que vuelve política a una imagen? Pues que tanto el continente como el contenido sean una forma de responder y de plantear cuestiones referentes a las prácticas del gobierno con sus ciudadanos

*"Películas utilizadas en el marco de una acción militante organizada, hechas para esta última y cuya forma de oportunidad son concebidas en función de la misma. Lo que significa que la proyección de tales películas pretende suscitar que los espectadores, mediante su efecto ideológico, tomas de posición políticas precisas que conduzcan actos precisos."*¹¹⁷⁴

*En ese cine la política está presente, pues sus imágenes documentan y denuncian situaciones de presión o lucha, y porque además, la concepción, producción y circulación de las películas aparecen las cuestiones esenciales que planteó el movimiento: la autonomía, la superación de las fronteras sociales, resurgimiento de nuevas subjetividades, la negación de toda forma de representación (política, sindical, intelectual)..."*¹¹⁷⁵

"La búsqueda de nuevos espacios y modos de hacer no discurrió únicamente sobre el terreno organizativo de las luchas. La insurrección de Mayo afectó con igual intensidad a las prácticas cinematográficas. Porque, ¿acaso no estaba entonces el mundo del cine también organizado bajo el dictado de la rentabilidad y el rendimiento?, ¿sometido a la misma división entre los que saben (los "creadores") y los que obedecen (técnicos, especialistas)?, ¿sujeto a la misma subordinación de la

1172 Le Cinéma s'insurge, Bulletin des États Généraux du Cinéma, núm. 1, Éditions du Terrain Vague, París, 1968, en Cortés y Fernández-Savater (2008) ; op. cit., p. 51. Manifiesto por un cine militante de los estados generales

1173 Ibid., p. 53 Tres llamamientos (el comité revolucionario Cine-Televisión, 17 de mayo de 1968)

1174 Jean-Patrick Lebel, "Cinéma et idéologie" (1971), en Cortés y Fernández-Savater (2008) ; op. cit., p. 55.

1175 Ibid., p. 15.

*producción a la concepción, el despotismo del director" tal y como se produce incluso en los años de la "Nouvelle Vague"?*¹¹⁷⁶

Cine de acción, películas como armas:

*"Nuestras octavillas era nuestras películas. Luchamos por un cine independiente y libre, que sea cine de verdad. Por ahora no se trata más que de un cine de acción objetivo; de acción porque servirá la revolución. Con independencia del gobierno que esté en el poder, queremos conservar esa línea."*¹¹⁷⁷

Nueva forma de representación (sobre Godard):

"En él la búsqueda estética está ligada a la búsqueda política. Quiere poner en cuestión la idea de "representación burguesa" vinculada a toda una cultura. Piensa que las frases más virtuosas, mientras expresen en ese lenguaje, seguirá mancilladas por la ideología que las ha creado. En consecuencia, Godard se esfuerza por romper las viejas formas. Pero lo mejor acaba desembocando en el silencio de Rimbaud (...) Al mismo tiempo que se utilizan formas de expresión recibidas, es importante que alguien en algún lugar se plantee el problema de las formas de representación.

Ante la pregunta, "¿piensa que el nacimiento de cine político implica la destrucción de las formas dramáticas tradicionales?"

*No necesariamente. Pero está bien que Godard se esfuerce ello."*¹¹⁷⁸

* * *

El 3º Cine:

La estética de la resistencia¹¹⁷⁹

"En un momento en el que los grands récits de Occidente se han dicho y se han repetido hasta la saciedad, cuando una cierta posmodernidad (la de Lyotard) habla de un "final" de las metanarrativas y cuando Fukuyama habla del "fin de la historia", nos debemos preguntar: ¿de quién o quiénes son exactamente esa narrativa y esa historia de las que se dice que han "terminado"? Es posible que la Europa dominante haya empezado a agotar su repertorio estratégico de historias, pero la gente del Tercer Mundo set, las minorías del Primer Mundo, las mujeres y los homosexuales y las lesbianas sólo acaban de empezar a contar y ha deconstruir las suyas. Para el Primer Mundo, este contra-contar empezó en buena medida tras el colapso de los imperios europeos de después de la Segunda Guerra Mundial y la emergencia de las naciones-

¹¹⁷⁶Ibid., p. 17.

¹¹⁷⁷"Oui, le cinéma est une arme!" (24 mayo de 1968), Bulletin des États Généraux du Cinéma, núm. 1, Éditions du Terrain Vague, París, p. 38, en Cortés y Fernández-Savater (2008); op. cit., p. 36.

¹¹⁷⁸Entrevista con el grupo SLON por Guy Hennebelle y Marcel Martin, publicada en "Cinéma 70, núm. 151, París, diciembre de 1970.)Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (2008); op. cit., pp. 109-110.

¹¹⁷⁹ Ibid., p. 249.

estado independientes del Tercer Mundo. A finales de los años sesenta y a principios de los setenta, tras la victoria vietnamita sobre los franceses, la revolución cubana y la independencia argelina, una ideología del cine tercermundista se materializó en una ola de ensayos-manifiestos combativos- La estética del hambre (1965), de Glauber Rocha, Hacia un tercer cine (1969), de Fernando Solanas y Octavio Getino, y Por un cine imperfecto, de Julio García Espinosa (1969) - y en declaraciones y manifiestos de festivales de cine del Tercer Mundo que reclamaban la revolución tricontinental en política y una revolución estética y narrativa en el cine."¹¹⁸⁰

Introducción histórica al tercer cine:

La aparición de El tercer cine como movimiento contra-cultural, o mejor dicho "contra-narrativo", obedece a varios factores; políticamente: el colapso de los imperios europeos de después de la Segunda Guerra Mundial y la emergencia de las naciones-estado independientes del Tercer Mundo.

"Es cierto lo que había un cine implícitamente anticolonial, anterior a este periodo de países como India, México y Egipto. Muchas películas latinoamericanas celebran a los héroes nacionalistas criollos, como Tiradentes en Brasil y Martín Fierro en Argentina. Pero estas películas no estaban articuladas en torno a los movimientos anticolonialistas en sí."¹¹⁸¹

Lugares desde donde se hizo cine anticolonialista:

"Durante las luchas anticoloniales, también se hicieron varias películas: desde las del Frente de Liberación Nacional (FLN) argelino hasta las películas Fidel listas hechas durante la campaña anti-Batista, pasando por las películas del "FRELIMO" en Mozambique, y el trabajo del colectivo de cine y vídeo de radio venceremos y el Instituto Salvadoreño de Cine en el Salvador (...) En China, Egipto,"

Contexto histórico del tercer cine:

*"El final de los años sesenta fueron unos días vertiginosos para cine revolucionario. Mientras los movimientos revolucionarios del Primer Mundo prometían la caída del sistema imperial desde dentro mismo del " vientre de la bestia", la descolonización generalizada parecía indicar la preparación de una revolución en todo el Tercer Mundo. Al mismo tiempo, desde todas partes se ponía en entredicho las formas de cine dominantes y la hegemonía de Hollywood. El documental de vanguardia combativo fue un producto característico de este periodo en el Primer y el Tercer Mundo".*¹¹⁸²

Fin del sueño revolucionario:

"En aquella época, la revolución tricontinental, bajo la égida de Frantz Fanon, Che Guevara y Ho

1180 Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. pp. 249-250.

1181 Ibid., p. 249.

1182 Ibid., p. 258.

Chi Minh, se consideraba inminente, estaba al acecho, a la vuelta de la esquina de la dialéctica. Pero bajo las arremetidas de la represión interna y las amenazas exteriores, las llamas revolucionarias se quedaron en ascuas y la mayoría del Tercer Mundo se tuvo que ajustar a las precarias expectativas de una era de neoliberalismo y de programas de austeridad del FMI.”¹¹⁸³

Técnicas formales de ficción del tercer cine:

Shoat y Stam están hablando de "La batalla de Argel", pero consideramos que son técnicas formales que podemos aplicar a todo este "Cine político de ficción"

*"La Batalla de Argel" forman parte de una estética popular de izquierdas en la que la lucha histórica no se cuenta a través del trabajo estelar de unos actores y de unos personajes heroicos, sino mediante los movimientos de masas de los pueblos. En realidad, la película desarrollado una dialéctica constante entre los individuos de la comunidad; ciertas personalidades pasan por un instante al primer plano para luego volver de nuevo a ser parte de la masa.*¹¹⁸⁴

Invertir los patrones tradicionales de identificación. La película consigue que nos identifiquemos con el oprimido y no con el opresor

(...) Despliega mecanismos de identificación con el colonizado y presenta la lucha como un ejemplo a seguir para otros pueblos colonizados. Secuencia de la secuencia, banco saldo audiovisual mente ideas de pensadores revolucionarios,

(...) Los mecanismos específicos de la identificación cinematográfica: la escala (primeros planos que individualizan); de sonido fuera de campo (oímos los comentarios de los opresores); y especialmente la edición del punto de vista. "la película ya preparado al espectador para sentirse familiarizado con la perspectiva de que pone la bomba, para sentir las razones que mueven la misión. La contextualización histórica y los mecanismos formales han evitado que rechacemos de manera refleja de terrorismo".

*Otros mecanismos que apelan a la complicidad del espectador:(...) "Pontecorvo se sirve, pues, del aparato de "objetividad" y de las fórmulas del reportaje de los medios de comunicación (cámara en mano, mucho "zoom", objetivo grande) para expresar unos puntos de vista políticos que serían anatema en los medios de comunicación dominantes. La imagen técnicamente degradada, en lugar de una imagen de alta calidad de los largometrajes convencionales, se convierte en signo en garantía de la "autenticidad"*¹¹⁸⁵

La puesta en escena, la inversión de los códigos europeos.

*"Despliegan esta asimetría cognitiva para aprovecharse y manipular de manera consciente los estereotipos de género, nación y etnia al servicio de su causa."*¹¹⁸⁶

1183 Ibid., p. 259.

1184 Ibid., p. 254.

1185 Ibid., p. 256.

1186 Ibid., p. 256.

Arte y política; filmografía del tercer cine: mezcla de géneros

Mezcla de estética y política:

*“Muchas películas del Tercer Mundo libran una batalla en dos frentes a la vez: el estético y el político, sintetizando la historiografía revisionista con innovaciones formales (...)”*¹¹⁸⁷

Mezcla de documental y ficción:

“Hay varias películas que mezclan el documental y la ficción, lo cual es una variante politizada del sello característico del estilo de la Nouvelle Vague.”

Ejemplos de películas con “mezcla de géneros”:

- “Lucía” (1968, Cuba; ficción histórica con mezcla de géneros) y “Cantata de Chile” (1975, Chile, ópera histórica) de Humberto Solás
- Soleil O (1970, África; mezcla de documental, ficción y poesía) y “West Indies” (1979, África; ópera histórica) de Med Hondo
- En Bolivia: “El coraje de un Pueblo” (1971, Bolivia, escenificación histórica hecha por personajes reales; con protagonista colectivo) de Jorge Sanjinés.
- “La batalla de Argel” (1966, escenificación histórica hecha por personajes reales, con protagonista colectivo), de Pontecorvo.
- “La primera carga al machete (1969), Reconstruye una batalla de 1868 contra los españoles en Cuba como si fuera un documental contemporáneo, en el que se usa película de alto contraste, cámara en mano, entrevistas mirando a la cámara, luz ambiental, etc.
- Argentina: *La hora de los hornos* (1968),

El tercer cine y los documentales combativos

La esencia justiciera de todo documental se ve aquí exacerbada.

Tercer cine: documental y ficción. Cine de autor político.

“Las prácticas resistentes de tales películas y vídeos no son homogéneas ni estáticas; cambian con el tiempo, de región a región, en género, van del drama de época al documental personal de bajo presupuesto. Sus estrategias estéticas van del “realismo progresista” al deconstructivismo brechtiano, la vanguardia, el capitalismo y el posmodernismo resistente.

*(...) Es un repertorio de enfoques diverso e incluso contradictorio.”*¹¹⁸⁸

1187 Ibid., p. 252.

1188 Ibid., p. 251.

Arte y política justiciera. El imaginario andrógino y el femenino en acción; Estética (ficción europea) + política (denuncia documental).

"Y si hay dos vanguardias, la formal y la teórico-política, entonces la película argentina La hora de los hornos (1968), de Fernando Solanas Y Octavio Getino, construye sin duda el punto culminante de su convergencia.

"Hacia un tercer cine" (Solanas y Getino): "la lucha para arrebatar el poder al enemigo es el lugar de encuentro de las vanguardias políticas y artísticas comprometidas con una tarea común que enriquece a las dos"

*(...) La hora de los hornos sintetiza el radicalismo político y la innovación artística ida nueva vida al sentido histórico del término "vanguardia", dándole connotaciones de combatividad cultural y política, sacando la superficie la metáfora militar que oculta el término, la imagen de una avanzadilla que está reconociendo un terreno inexplorado y peligroso. La película rescatada antigua analogía de la cámara y el fusil en, y la dotación significado revolucionario preciso (el arte se convierte, como dijo Benjamin acerca de los dadaístas, "en un instrumento de la balística"). Al mismo tiempo, el lenguaje experimental de La hora de los hornos está indisolublemente vinculado a su proyecto político; es la articulación del uno con el otro, lo que genera el significado del filme y le da relevancia."*¹¹⁸⁹

¿Por qué servirse del documental?

Mientras que la colonización del imaginario hegemónico logocentrista pretende borrar la historia; el documental pretende recuperarla, y la liberación creativa, reescribirla (ni la verdad, ni lo verdadero, lo verosímil). La intencionalidad detrás del documental combativo es hacer justicia histórica. La labor creativa tiene como función movilizar emocionalmente (tal como en sus prácticas relata Sanjinés¹¹⁹⁰).

*"Para Fanon¹¹⁹¹, el colonialismo "no queda satisfecho simplemente contener a un pueblo en sus garras... Mediante una especie de lógica perversa, se vuelven contra el pasado de la gente, lo distorsionada, lo desfigura y lo destruye. Ante la históricización eurocéntrica, los cineastas minoritarios del Tercer Mundo tan reescrito sus propias historias, han tomado control sobre sus propias imágenes y han hablado con sus propias voces. No es que sus películas sean la pura "verdad" que sustituya a las "mentiras" europeas, sino que proponen contra-verdades, contra-narrativas que son parte de una perspectiva anticolonialista. (...) Estar escritura ha funcionado en el doble marco temporal: la reinscripción del pasado es también inevitablemente la reescritura del presente".*¹¹⁹²

1189 Ibid., p. 258.

1190 Sanjinés, J & grupo Ukamau (1979); op. cit. p. 100 y p. 150.

1191 Frantz Fanon, The Wretched of the Earth, Nueva York, Grove Press, 1964. pp. 210. Fanon, Los condenados de la tierra (1964) La descripción de Fanon de la visión imperial en la que " el colono hace la historia; su vida es una época, una odisea", mientras frente a él " unas criaturas aletargadas, debilitadas por la enfermedad, obsesionadas por costumbres ancestrales, forman un fondo casi inorgánico para dinamismo innovador del mercantilismo colonial" Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. p. 51

1192 Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. p. 251

El tercer cine y el cine de autor; la relación con el cine intelectual europeo; Un nuevo cine de autor (suma de realidad + ficción)

A finales de los años sesenta y a principios de los setenta, una serie de factores sociales y políticos, como la victoria vietnamita sobre los franceses, la revolución cubana y la independencia argelina, hicieron que se “despertase”, que se “activara” una ideología del cine tercermundista que se materializó en una ola de ensayos-manifiestos combativos: *La estética del hambre* (1965), de Glauber Rocha, *Hacia un tercer cine* (1969), de Fernando Solanas y Octavio Getino, y *Por un cine imperfecto*, de Julio García Espinosa (1969), etc. Acompañadas de declaraciones y manifiestos de festivales de cine del Tercer Mundo que reclamaban la revolución tricontinental en política y una revolución estética y narrativa en el cine.

“Dentro del espíritu del cine de autor politizado, Rocha exigía un cine "hambriento de películas sucias y feas", Solanas y Getino un cine-guerrilla comprometido, y Espinosa un cine en "imperfecto" cuya energía proviniera de las formas más "bajas" de la cultura popular.

Aunque los "nuevos cines" del Tercer Mundo aparecieron tras los "nuevos" movimientos europeos — neorrealismo, Nouvelle Vague—, la política en la que se apoyaban estaba mucho más a la izquierda que la de sus homólogos europeos. Los manifiestos de los años sesenta y setenta valoraban un cine alternativo, independiente, antiimperialista, más preocupado por ser provocador y combativo que con la expresión de autor o la satisfacción del consumidor. Los manifiestos marcaba las diferencias del nuevo cine no sólo con Hollywood, sino con las tradiciones comerciales de sus propios países, a las que consideraban "burguesas", "alienadas" y "colonizadas".”¹¹⁹³

Choque cultural: norte vs. sur

“Exhortación final de Fanon, Los condenados de la tierra: "no rindamos homenaje a Europa construyendo que estados, instituciones y sociedades con el mismo modo de. La humanidad espera más de nosotros que esta invitación caricaturesca y normalmente obscena".

En una secuencia iconoclasta titulada modelos (...) Mientras el comentario ridiculiza el "humanismo racista" de Europa, desfilan imágenes de los objetos más apreciados de la alta cultura europea: el Partenón, Déjeuner sur l'herbe, fresco romanos, retratos de Bayron y Voltaire. En lo que constituye un ataque a las jerarquías ideológicas del espectador, obras de arte consagrada se funden en una metonimia que carece de significado. (...) Sin embargo, este trabajo de demolición de la cultura occidental no deja de tener ciertas contradicciones ya que Solanas y Getino están imbuidos de la misma cultura que con tanta vehemencia menosprecian. La hora de los hornos transmite cierta familiaridad con la pintura flamenca, la ópera italiana, el cine francés; alude a la gama completa de la cultura popular y la cultura más intelectual. Este ataque es también un exorcismo, fruto de una relación contradictoria de amor-podido hacia la cultura europea (...al...) sometimiento de las categorías culturales a las categorías de la economía política. (...)”¹¹⁹⁴

1193 Ibid., p. 250.

1194 Ibid., p. 264-265.

La hora de los hornos (1968); Mezcla de géneros, herencia autores y experimento underground:

*Aunque La hora de los hornos vuelve a despertar la metáfora militar que subyace en el término "vanguardia", también convierte en realidad el tropo de lo "underground". Es una película filmada clandestinamente en cooperación con grupos de la resistencia, y se hizo en los intersticios del sistema y contra sistema. Situándose en la periferia de la periferia, la película discute con desparpajo la hegemonía dominante del modelo del "Primer Cine" y del cine de autor ("Segundo Cine"), y proponen en su lugar un "Tercer Cine" producido de manera independiente, políticamente combativo y de lenguaje experimental. Como celebración poética de la nación Argentina, es "épica" en el sentido clásico de una película muy larga y ambiciosa, y también en el brechtiano y combina materiales dispares (documentales, informes de testigos, anuncios de televisión, fotografías) en un rico tapiz histórico. El filme es un compendio cinematográfico cuyas estrategias van de didactismo más descarado a la estilización operística, y se vale de la ficción y de documentales bien de vanguardia, bien mayoritarios. Hereda y amplía el trabajo de Eisenstein, Vertov, Ivens, Rocha, Birri, Resnais, Buñuel y Godard."*¹¹⁹⁵

Subversión y reconversión del imaginario iconográfico heredado; cine iconoclasta, antieuropeo:

*"Solanas y Getino también reelaborar y radicalizan el patrimonio vanguardista. Hay una secuencia en que se funde a Eisenstein con Warhol, al intercalar una escena dentro de un matadero con iconos publicitarios de la cultura pop, lo cual da a la famosa metáfora no diegética de La huelga (1924) unas resonancias especialmente argentinas.(...) La yuxtaposición de las imágenes publicitarias y de las escenas del matadero sugieren que la publicidad misma es como una matanza, y su efecto entontecedor se refleja mediante el mazazo que deja al buey inconsciente. (página 263)."*¹¹⁹⁶

La autorreflexividad del cine moderno (de oposición y contracultura frente a la herencia recibida); cine europeo y tercer cine:

La siguiente cita hace referencia al carácter autorreflexivo del cine moderno, que, partiendo de una herencia audiovisual heredada, se planteará el reto de cuestionar esa herencia a través de cuestionar su propia forma de mirar y entender el cine. Este fragmento nos hace reflexionar tanto de la influencia que recibe el tercer cine de los cineastas europeos (de eso habla), como del carácter del cine moderno en general; pues ambas cinematografías comparten el mismo momento histórico y lingüístico del audiovisual.

"Muchas películas tercermundistas están preocupadas por la relación entre los intelectuales y las masas marginadas a las que ofrecen lo que Benjamin llamó "solidaridad mediada". Los cineastas tercermundistas se ven a sí mismos como parte de la trayectoria nacional y han dirigido de manera reflexiva su propia posición frente a la gente que aspiran a representar. Al mismo tiempo, a estos cineastas les ronda el espectro del colonialismo cultural, de ser demasiado serviles hacia el modelo dominante. Expresan sus personalidades creativas, pero como parte de un proyecto colectivo más amplio: la

1195 Ibid., p. 259.

1196 Ibid., p. 263.

consolidación de un cine nacional. Al trabajar deliberadamente con temas que ya han sido elaborados en detalle en textos filmicos y extrafilmicos, el cineasta adopta una posición casi necesariamente reflexiva, en la que entra en diálogo con el conjunto de creencias y métodos well la que discute indirectamente sobre el mismo cine en sus propias películas. Cada obra se convierte en una muestra metodológica de posibles estrategias, que tratan a a la vez del tema en cuestión y de sí mismas.

Aquí el cine tercermundista está en sintonía por supuesto, con el cine internacional, cuya tendencia a la reflexi vidad nunca había sido tan grande, bien sea moderno (el primer Godard)¹¹⁹⁷, brechtiano (el último Godard) o posmoderno (Atom Egoyan).

(...) Las técnicas de reflexión y metacine han estado casi omnipresentes en el cine tercermundista en las últimas décadas, ya han aparecido en varios géneros: documentales, documentales de ficción, narrativas lineales-marxistas y deconstruccionistas posmodernas (cuando aquí hablamos de flexibilidad nos referimos a ella en un sentido amplio para aludir a las películas que en cierto modo ponen en un primer plano al cineasta, a la realización de la película, a los procedimientos textuales, a su intertexto o a su recepción).¹¹⁹⁸

* * *

De la autoría a la autonomía: los dilemas con la autoría:

Distinguir entre: autor "yo-nosotros" /// autor colectivo

"Y acaso nos encontramos entre líneas lo que Rivette identifica ya a mediados de la década de 1950 con la visión del "Viaje a Italia" de Rossellini y de "Hombres errantes" de Nicholas Ray: el nacimiento del cine autobiográfico, un viraje decisivo que la toma con la primera persona del singular. Un desvío que entonces se presentó extraño, raro y lógico: pasar por un cine en primera persona del plural para que continuara teniendo validez, en su versión ampliada, una política del autor... En el momento en que otros, cineasta reconocidos, reivindican, por el contrario, la disolución de su nombre en el del Colectivo (Godard y el Grupo Dziga Vertov)."¹¹⁹⁹

Godard: de la Nouvelle Vague al cine político; del cine de autor al cine colectivo

MUY BUENO:

"Así, pues, ¿dónde está la verdad? ¿De cara o de perfil? Y en primer lugar, ¿qué es un objeto? Tal vez un objeto sea lo que permite relacionar... Pasar de un sujeto a otro, y por ende vivir en sociedad, estar juntos. Pero entonces, puesto que la relación social siempre es ambigua, puesto que mi pensamiento divisa tanto como une, puesto que mi palabra une mediante aquello que expresa y aísla mediante aquello que calla, puesto que un foso separa la certidumbre subjetiva que tengo de mí mismo y la verdad objetiva que soy para los demás, puesto que no dejó de considerarme culpable mientras que me siento inocente... Puesto

1197 Ibid., p. 274.

1198 Ibid., p. 275.

1199Ibid., p. 97 ("Bernard Benoît; Grupos Medvedkin (Besançon y Sochaux)").

que cada acontecimiento o transformar mi vida cotidiana, puesto que no dejó de fracasar en el intento de comunicar, quiero decir de comprender, de amar, de que me amen, y que cada fracaso hace que experimente una soledad... Puesto que no puedo desembarazarme de la objetividad que me aplasta ni de la subjetividad que me exilia, puesto que no me es posible ni elevada me hasta el ser Micaela nada, es preciso que escuche. Es preciso que miré a mi alrededor más que nunca... El mundo... Mi semejante. Mi Hermano...¹²⁰⁰

Entrevista a Godard:

¿De cuándo procede su idea de cine de grupo y cómo nació exactamente el Grupo Dziga Vertov?

"Esa idea no es mía. Proviene de la materialización en el sector cinematográfico de la noción del grupo proclamada por el gauchisme. De hecho, viene a ser como reemplazar el "equipo" por la "célula", lo cual es más científico, más político.

En lo que a mí concierne, la verdadera ruptura no es decir: he hecho tabla rasa, he dejado el sistema, hago algo distinto; sino decir (y ello sólo es posible hoy, después de tres años de trabajo): no me fui, me he quedado, no hago algo distinto un sino que hago lo mismo "de distinto modo". Lo que quiere decir, no "Godard vuelve", sino "alguien llega". Y ese alguien, puesto que tiene un nombre, llamémosle Gorin.

Aquí tenemos lo que es verdaderamente nuevo: no llamarme ya Godard, sino Godard-Gorin. Era necesario, por supuesto, difundir esta novedad, tomar una bandera, como todo el mundo, y agitarla. Y tomar un abanderado de un modo nuevo no era, para nosotros, llamarnos "Club proletario del cine", o "Comité Vietnam del cine", o "Panteras negras y blancas", sino "Grupo Dziga Vertov". Pero no basta con tomar una bandera, aún habían que plantar la y señalar el terreno donde nos hallábamos y desde el cual decidiríamos tomar la ofensiva. En pocas palabras, nosotros, los cineastas, teníamos que situarnos históricamente tienen cualquier historia, sino antes que nada en la historia del cine. De ahí la oriflama Vertov, el "Kino-Pravda", el cine bolchevique. Y nuestra verdadera fecha de nacimiento o es ese cine.

(Para escuchar mejor a los demás, entrevista con Jean-Luc Godard por Yvonne Baby, publicada en "Le Monde", 27 de abril de 1972. (pp. 162-163 de este libro).¹²⁰¹

La relación entre la firma y la autoría en Godard

*"Desde su sonada aparición en el cine con *À bout de souffle*" (1960)¹²⁰²... Godard parece reticente a la firma: ni su nombre, ni el de los actores o colaboradores técnicos figuran en los créditos.*

Esta voluntad de desaparecer, que establece una censura con respecto a su lucha a favor del cine de autor, que había desarrollado como crítico en "Cahiers du Cinéma", sólo se aplica radicalmente a un periodo limitado de su trabajo. "Trabajo" y no "obra", pues es la época en la que pertenece al Grupo Dziga Vertov (1969-1972) y en la que rechaza totalmente la concepción "burguesa" del arte y las nociones de "autor" y de "obra". (...)¹²⁰³

1200 Godard, J-L.; "Deux ou trois chose que je sais d'elle", 1967.

1201 Ibid., pp. 162-163. Gaucho: figuras en y salvaje y latinoamericana, anarquista, contra la civilización, figura medio literaria.

1202 "À bout de souffle: la anarquía"; Mediante esta yuxtaposición, Godard evocaba esta película en una recapitulación televisada de su obra en 1960, Faroult, D. "Never More Godard. El Grupo Dziga Vertov, el autor y la firma; en Cortés y Fernández-Savater (2008) ; op. cit., p. 141.

1203 Ibid., p. 141.

(...)

*La omisión de la firma en las películas del Grupo Dziga Vertov no es el mismo tipo de gesto que su omisión en *About de soufflé* (...)*¹²⁰⁴

(...)

*La disolución de la firma de Godard dentro de la del Grupo Dziga Vertov no tiene pues el mismo carácter que su ausencia en *"About de soufflé"* y algunas otras películas, en las que sugería una actitud de autosupresión eminentemente melancólica, incluso una forma discreta de desesperación, un mal de vivre, una "dificultad de ser". O bien una afirmada ambición formalista: el estilo deberá ser, a partir de ahora, la firma.*

*El gesto es distinto: ya no se trata de sustraerse, sino de fundirse en una firma colectiva que reemplaza el nombre del autor, cuestionado en su Valor de emblema.*¹²⁰⁵

Autor + implicación política = síntesis (autor colectivo)

*"Sabemos que Marx veía en la división entre trabajo manual y el trabajo intelectual la fuente de división de la sociedad de clases. Ahora bien, en el cine, la división técnica del trabajo induce a una organización jerárquica piramidal que la relación es aparentemente fraternas disimula mal. Los artículos de la *"Nouvelle vague"* ya se burlaban de clima de terror que algunos cineastas acción reinhard en sus platos. Además, los tenores de la *"Nouvelle Vague"* no romperán totalmente con estas prácticas despóticas cuando regresen a presupuestos y procesos de trabajo más artesanales. La ideología burguesa dominante, que se empeña en separar en categorías más o menos estancas los diferentes ámbitos de la actividad social y que desarrolla perpetuamente una retórica idealista sobre " la autonomía del arte", basada en argumentos contestables, contribuye a producir discursos que legitiman el autoritarismo de los " creadores" en nombre de la primacía de la creación sobre la producción y otras variantes de la " teoría del genio".*

Con todo ese desorden ideológico es con lo que quieren acabar los cineastas militantes que se constituyen en colectivos, desde el Grupo Dziga Vertov a Cinéthique, pasando por Cinélutte y los grupos Medvedkin. Incluso esta ruptura con la ideología del arte es lo que llevará a algunos, al querer dar la supremacía a la política, a descuidar los logros y la historia específicos de la práctica en la que estaban implicados. Precisamente por su interés por desmarcarse de ellos, Godard y Gorin situarán el trabajo de pensamiento crítico -bajo el mandamiento de la política- en el interior de la historia del cine. La elección del nombre de su grupo se realizará desde esta óptica:

*"Tomar una bandera de un modo nuevo Rivera para nosotros, llamarnos "Club proletario del cine" o "Comité Vietnam Cine" o "Panteras negras y blancas", sino "Grupo Dziga Vertov" (...) Nosotros, los cineastas, teníamos que situarnos históricamente y no en cualquier historia, sino antes que nada en la historia del cine.*¹²⁰⁶

1204Ibid., p. 142.

1205Ibid., p. 149.

1206Ibid., p. 144; la cita es de "Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Cahiers du Cinéma, París, 1985, p. 365" en Faroult, D. "Never More Godard. El Grupo Dziga Vertov, el autor y la firma.

Hacia una nueva definición de *autor*: cómo el imaginario *andrógin@* quiere recuperar el imaginario femenino:

El “Autor como productor” de Benjamin. “Autor-colectivo”:

“La decisión, tomada a raíz de Mayo del 68, de desaparecer ante las masas y disolverse en un colectivo (el Grupo Dziga Vertov) indica una voluntad de ruptura política, muchas veces anunciada, con la condición de autor que había construido a conciencia durante los años 50 y 60. La irrupción masiva de los sin voz le condujo a un posicionamiento o indisolublemente el cinematográfico y político. Ponerse al servicio del movimiento haciendo de portavoz parece insuficiente para Godard: sería rechazar "el cine", todo lo que ha aprendido de él y lo que éste le ha aportado ya, reducirlo a no ser más que un medio de comunicación¹²⁰⁷.

(...)

Seguir en la línea de sus obras cinematográficas anteriores habría significado no tener en cuenta la situación histórica, pero Godard no puede, como hará muchos cineastas, negar pura y simplemente lo que fue y sigue siendo: cineasta, autor, reconocido por la singular renovación que aportó al cine. La ruptura que lleva a cabo toma pues una forma eminentemente dialéctica, en la más perfecta tradición hegeliano-marxista: la forma de una "Aufhebung", es decir, a un tiempo superación y conservación, una superación alimentada por la experiencia adquirida. Esta forma le incita, al igual que a otros pocos, absolutamente minoritarios, como el Grupo Cinéthique - insatisfecho por el eclecticismo de los Estados Generales del Cine -, a llevar la revolución al terreno del cine en. En la dinámica de este movimiento o es donde Godard deciden romper con el cine "burgués" y con la concepción del autor que transmite una tradición que él ha contribuido, en gran medida, a perpetuar. De este modo se ve obligado a un deber de autocrítica, de ruptura, de rectificación. Pero mientras las reconversiones de cineastas en reporteros militantes florecen a su alrededor, sabe que debe hacer otra cosa y que es capaz de ello.

La cuestión política se concentra pues prácticamente para él en torno a la refundación de la concepción del autor de la película.¹²⁰⁸

El problema o la cuestión va a ser cómo definir positivamente una concepción del autor-productor colectivo.

“Esta última formulación exige dos precisiones. En primer lugar, el término " productor" se entiende, claro está, no en el estricto sentido de productor de cine (aquel que reúne y gestiona el capital necesario para hacer una película), sino en el sentido marxista de participación en la producción material en su conjunto.¹²⁰⁹

Tenían la ambición de hacer un grupo pero en realidad casi siempre sólo eran la pareja Dziga Vertov.

1207("En cuanto al arte, sólo es íntegro cuando no entra en el juego de la comunicación" w. Adorno, teoría estética))

1208Ibíd., pp. 147-148.

1209Ibíd., p. 148.

Hacia una nueva definición de autor¹²¹⁰

"Hay pues en Godard una voluntad de proceder a una " autocrítica" - siempre difícil- respecto a la condición de autor adquirida antes de 1968, mientras se aprovecha de ésta para vivir el cine militante: " las películas del Grupo Vertov han sido posibles únicamente gracias a mi nombre". (...) ¿Qué haven con esta contradicción entre la posibilidad material de existencia del Grupo a partir del nombre de Godard y la voluntad de afirmar una concepción reformada del autor? (...) Recordemos la declaración de Brecht en el proceso de la película "La ópera de cuatro cuartos: " la obra no me pertenece: pertenece al público, a quien se la he transmitido".¹²¹¹

Ante la pregunta de un entrevistador a Gorin (colaborador o co-autor con Godard de las películas del Grupo Dziga Vertov; incluso Godard pidió que se le llamase "Gorin-Godard"): "¿hay que matar a Godard?".

Su trabajo colectivo no aspiraba hacer tabula rasa de su obra pasada, "sino a conservarla para superarla; un *Aufhebung*. Al encontrarse con la dificultad de presentar un pensamiento dialéctico a un interlocutor que pide aserciones unilaterales ("¿hay que matar a Godard? "), Gorin termina reenviándolo a una *alteridad*, un texto teórico que jamás se producirá: una nueva definición del autor.

"Martin Even: ¿acaso no es negar a Godard? Godard-Gorin, ¿ya no es Godard?

Gorin: (...) El cine es la forma artística más socializada y, y al mismo tiempo, es el último refugio de la mística idealista creación-creador. Por otra parte es normal que este medio, que está en manos de la clase dominante, sea terreno elegido para la ideología dominante(...)

Martín: ¿hay que matar a Godard?

Gorin: No, (...pero...) No se puede continuar así. (...) Lo esencial es situarse históricamente. Godard y Gorin. Para algunos fue el mito - a través del Grupo Dziga Vertov - del suicidio rimbaudiano de un artista (...) Como no producimos muchos textos teóricos, nos resultará difícil reivindicar una nueva definición del autor.

Es una pena que hoy esta "nueva definición del autor" no se haya expresado nunca, como propuesta positiva, en un texto: por ello, la antigua (definición) la ha recubierto sin esfuerzo. (...) "¹²¹²

Brecht y Benjamin: un nuevo autor.

" la crítica de, en palabras de Gorin, la "mística mierdera del autor" ya había sido iniciada en "la ópera de cuatro cuartos" por Bertolt Brecht, que sospechaba que los "derechos de autor" tenían como función real "posibilitar la producción" ¹²¹³

(...)Pero, ¿cómo imaginar lo que nos habría aportado la elaboración positiva de una "nueva definición del

1210Ibíd., p. 151.

1211Ibíd., p. 159.

1212Cortés, D. y Fernández-Savater, A (2008); op. cit. p. 151.

1213Ibíd. p. 151 (Bertolt Brecht, Sur le cinéma, op. cit. pg. 190 y 200-201).

autor", (...) Y que sin duda estaría cercana al concepto de "autor-productor"?¹²¹⁴

Como tercer estado de la dialéctica

*"La dialéctica real del autocrítica incluye la rectificación. La rectificación es el proceso en que, dividido por la crítica, el antiguo estado de cosas se transformará en el elemento del autocrítica."*¹²¹⁵.

Sobre el anonimato

*"Las películas son una emanación de la palabra anónima en el sentido militante del anonimato que nos hace sentir Jean-Pierre Vernant cuando escribe: " estar construido internamente como militante es pensar y actuar por instinto o con los demás, por y para los demás: siempre en compañía" (Jean-Pierre Vernant, "Entre Mythe et politique, Colección "Points", Éditions du Seuil, París, 1996., p. 570)." "*¹²¹⁶

* * *

El autor-productor-colectivo

Los grandes pioneros en este ámbito fueron Dziga Vertov y los "kinoki" y Aleksander Medvedkin y su "tren cinematográfico". Tras la revolución rusa de 1917, se veía en el nuevo arte el medio artístico para construir una nueva sociedad. Ambos se opusieron al cine de ficción y a los dramas prefabricados, pues lo veían como una distracción a las demandas que solicitaba la vida diaria. Y decidieron explorar el papel social del cine, además de ejercitar una cierta pedagogía audiovisual

*" (en el caso de Vertov...) uno de los objetivos de sus filmes es que los espectadores entiendan el propio proceso de hacer películas; no se oculta los mecanismos del cine, sino que se colocan en primer plano. Es por lo tanto habitual que sus películas incluyen planos que ilustran el proceso de montaje. Más de varias cámaras para telespectador comprenda como se ha obtenido un determinado efecto discursivo"*¹²¹⁷

Medvenkin, Por su parte, se propuso hacer pedagogía cinematográfica a lo largo de la unión soviética, llegando a los lugares más remotos del país. Para ello, un equipo de 32 personas transformaron los vagones de un tren en salas de montaje, proyectores, laboratorio y toda la infraestructura necesaria. El objetivo era rodar pequeños cortometrajes educativos que ayudarán a los campesinos y obreros a entender su situación y responsabilidad social.

El espíritu combativo de las propuestas de Vertov como las de Medvenkin influenciaron enormemente a la nueva generación de cineastas que surgió en torno a la "nouvelle vague" y al mayo del 68 (Chris Marker, Godard,

1214 Ibid., p- 151; Ver "L'auteur comme producteur" (alocución en el instituto para el estudio del fascismo, en París, el 27 de abril de 1934), en Walter Benjamin, Essais sur Brecht, Le fabrique, París, 2003, pág. 122-144).

1215 Alain Badiou y François Balmès, De l'idéologie, François Maspero, colección Yémen synthèses, París, 1976, p. 27).Cortés, D. y Fernández-Savater, A (2008); op. cit. p. 159.

1216 Ibid., p. 180.

1217 Ibid. p. 38.

Truffaut, Resnais...)

Otro pionero en el uso de la realidad como material filmico fue Flaherty, desde el continente americano anglosajón, siendo considerado el "padre" del cine documental (ya sabemos de la tendencia de nuestra cultura a identificar "creador" con "padre"). Como en el anterior caso, su cine volvía interesarse por situaciones que afectan a las personas e incluso contaba con la opinión de estas para su filmación, como ocurre en "Nanuk, el esquimal" (1922),

*"Más que como el producto de su creatividad individual, la película se concibe como una tarea en la que participan todos/as mediante proyecciones colectivas en las que los esquimales opinan a medida que se construye el filme"*¹²¹⁸

Influenciado por Flaherty, John Grierson y su colectivo de cineastas "GPO Film Unit" (Reino Unido, 1934-1940) hicieron documentales con alta conciencia social, como "Housing Problems" (1935). Se trataba de hacer un "tratamiento creativo de la actualidad", buscar la utilidad social del cine con espacio para la denuncia social. A pesar de contar con apoyo institucional, hicieron películas fuertemente politizadas, con el objetivo de, en palabras de Grierson, "colocar a la clase obrera en la pantalla".

Flaherty y Vertov influenciaron en una nueva corriente surgida en Francia en los años 60', el "Cinéma-verité". La figura principal de aquel movimiento fue el cineasta y antropólogo Jean Rouch. Su cine siente fascinación por el encuentro con el otro, acontecimiento que la cámara debe respetar.

*"Este cine-verdad busca hacer una película al tiempo que se construye ella misma."*¹²¹⁹

La mirada de "el otro" tiene el protagonismo principal en este tipo de películas, en igualdad con el cineasta; y se le otorga el poder de cambiar el sentido de las imágenes. Es un cine en los márgenes, no es ficción ni realidad, sino la realidad construyéndose así misma. Rouch es el pionero del, así lo nombra él, cine etnográfico:

*"¿Hacia dónde vamos? Debo decirles que no lo sé en absoluto. Pero creo que a partir de ahora, junto al cine industrial y comercial, e íntimamente unido a éste, existe un "cierto cine" que es fundamentalmente arte e investigación"*¹²²⁰

* * *

1218 Ídem, p. 40.

1219 Ídem, p. 41.

1220 Rouch, J.; ¿El futuro del cine? (1962), Domaine Cinéma, nº1, París, 1962; citado en Romaguera, J. Y Alsina, H.; Textos y manifiestos del Cine, ed. Cátedra, 1998, p. 164.

La posmodernidad y lo arcaico: la contracultura y el imaginario materno:

Estéticas contraculturales (segundo y tercer cine)

“Los cines de oposición del primer y del Tercer Mundo han explorado una amplia gama de estéticas alternativas. Esta gama incluye películas y vídeos que supera las convenciones formales de realismo dramático en favor de modos y estrategias como lo carnavalesco, lo antropófago, el realismo mágico, la modernidad reflexiva, y la posmodernidad resistente. Estas estéticas alternativas a menudo tiene sus raíces en tradiciones culturales no-realistas, a menudo no-occidentales o para-occidentales, en las que aparecen otros ritmos históricos, otras estructuras narrativas, otros puntos de vista sobre el cuerpo, la sexualidad, la espiritualidad y la vida colectiva.”

Especificidad del cine del Tercer Mundo: son postercermundistas, e interrogan el discurso nacionalista mediante las coordenadas de identidades de clase, género, sexualidad y diáspora.

(...) Muchas incorporan tradiciones para-modernas en una estética posmodernizante o modernizante y de este modo problematizan dicotomías simplistas como tradicional/actual, realista/moderno, moderno/posmoderno.”¹²²¹

El cine del Tercer Mundo también se ha vuelto posmoderno, es permeable a los cambios mundiales, hay una influencia mutua.

“Así pues, uno no puede considerar que "vanguardia" siempre significa "blanco" y "europeo" o que el arte del Tercer Mundo (...) Es siempre realista o premoderno. El intercambio estético, además, siempre se producen en dos direcciones. La deuda de las vanguardias europeas con las partes de África, la región del Pacífico y el continente americano está bien documentada (...) Fue también el arte indígena africano, asiático y americano quien liberó a los modernistas europeos haciendo que se cuestionan al una estética realista limitada a su propia cultura. Incluso resulta cuestionable identificar "reflexividad" con modernidad europea.”¹²²²

El cine tercermundista: uso del realismo, pero también de la fantasía para combatir:

“Aunque el “realismo progresista” (en palabras de Roman Jakobson) ejemplificado en algunas de las películas analizadas antes ofrecer una estrategia política y artística de inestimable Valor para combatir el "realismo retrógrado" de la gran narrativa colonialista, el estilo realista, o mejor, ilusionista, es sólo una de las muchas estrategias posibles; es una estrategia que, además, viene señalada por cierto provincialismo.”¹²²³

Recurrir a lo arcaico (al imaginario materno) para denunciar la civilización occidental (es decir, al imaginario paterno)

1221 Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. p. 282.

1222 Ibid., p. 284.

1223 Ibid., p. 285.

*“Del mismo modo que la vanguardia europea avanzada recurrió a lo "arcaico" y lo "primitivo", también los artistas no europeos, en una versión estética de la "nostalgia revolucionaria", han recurrido a los elementos más tradicionales de sus culturas (...)”*¹²²⁴

Arcaicismo y modernidad, ¿se contraponen? Más bien parece que se apoyen:

*“En las artes, la distinción entre arcaico / moderno a menudo no es pertinente, ya que ambos conceptos comparten un rechazo a las convenciones del realismo mimético. Así, no se trata tanto de una cuestión de si gusta poner lo arcaico y lo moderno como de desplegar lo arcaico para, paradójicamente, modernizar, en una temporalidad y sonante que combina una comunidad imaginaria pasada con una utopía futura igualmente imaginaria. En sus intentos de forjar un nuevo lenguaje liberador, por ejemplo, las tradiciones cinematográficas alternativas recurren a fenómenos paramodernos como la religión popular y la magia ritual (...) Los espíritus mágicos se convierten en una manera de romper, a menudo como si fuera una farsa, las convenciones de causa y efecto lineales de la poética narrativa aristotélica, un modo de desafiar la "gravedad" en los dos sentidos de la palabra, de tiempo cronológico y del espacio literal.”*¹²²⁵

Oral vs. escritura, femenino-maternal vs. masculino-patriarcal, el mundo vs. occidente, mito vs. logos:

Sobre el arte arcaico:

“La oralidad “arcaica” aparece como historias que se cuentan a viva voz y como "métodos" orales de contar cuentos (...)

El arte de la antigüedad aparece como (...) "el magma primigenio", la fuente última de la energía y el oxígeno narrativo del mundo.

La lógica antimimética de los cuentos populares, que no pretenden ser realistas, y que en vez de eso tienden a la indeterminación espacial y temporal.”

Occidente vs. cultura oral ("eso es de incultos"):

“El pensamiento eurocentrista ignorar el origen oral y formulaico de la narrativa fundacional de la misma Europa como La Iliada y Beowulf, y tiene identificar la oralidad con la incultura. Valora más la letra escrita que la palabra hablada y da la prerrogativa de interpretar la historia al europeo alfabetizado. Sin embargo, uno puede apreciar la alfabetización como una herramienta útil y todavía cuestionar la equiparación de lo escrito con lo elevado, lo serio, lo científico y lo histórico; y lo moral con lo atrasado, lo frívolo irracional (es interesante destacar que el cine de Hollywood a menudo transmite una imagen libresca de la historia, no sólo al basar tantas películas en fuentes escritas, sino también mediante

¹²²⁴ Ibid., p. 286.

¹²²⁵ Ibid., p. 286.

coberturas con la fórmula del libro que se abre y del que se empiezan a pasar páginas). ”¹²²⁶

Intelectuales vs. letra occidental

“La jerarquía de lo oral/alfabetizado sea cuestionado de varias formas por pensadores como Derrida (con su crítica del fonocentrismo) set, Hayden White (con la "equiparación" de historia y mito) y Bajtín (con la idea desjerarquizadora de " géneros hablados"), y ha sido seriamente puesta en duda por la " escritura oral" de feministas como Gloria Anzaldúa, Audre Lorde, bell hooks y Cherrie Moraga. ”¹²²⁷

Películas con rasgos de oralidad

“Muchas películas presentan una historia que se estructura " de abajo hacia arriba", que se transmite a través de la memoria popular, ilegítima la historia oral al " inscribirla" en la pantalla. Estas películas sugieren que la historia también puede adoptar la forma oral de relatos, mitos y canciones que pasan de generación en generación. ”¹²²⁸

Películas tercermundistas con fuertes rasgos de "oralidad" o "antiracionalidad"

“El poder circundante de la tradición oral se destaca especialmente en el cine africano y de la diáspora africana. Por ejemplo, *La luz* (1987), de Souleymane Cisse (...), *Yaaba* (1989), de Idrissa Ouedraogo (...) En África, la reinscripción del oral a menudo ha tenido una finalidad práctica: por ejemplo, Sembene era un novelista que se convirtió en cineasta para llegar a públicos analfabetos. Quería convertirse en la "boca y los oídos" de la sociedad, en alguien que "refleje y sintetizo y los problemas, las luchas y las esperanzas de su gente". Aquí el cine y su función social (pero no la ideología conservadora) del griot, el archivo viviente de la tradición oral de la tribu, el cantor de alabanzas que cuenta nacimientos, muertes, victorias y derrotas (la expresión comunitaria oral del paradigma griot puede compararse con la cámara-stylo más individualista de la Nouvelle vague francesa). (...) Aparte de su aureola posmoderna, el arte de los griots de alta tecnología de la música rap también tiene sus raíces en la oralidad. La música rap es en buena medida una creación de los jóvenes negros y latinos de clase trabajadora y en última instancia proviene de los patrones de llamada y respuesta africana y los diálogos que en ciertos espectáculos hay entre intérpretes y público". ¹²²⁹

Otro arcaísmo, otra estética vinculada al imaginario femenino-materno: lo carnavalesco¹²³⁰:

Las subversiones carnavalescas también son propias del imaginario materno, también del pueblo, de lo popular; lo dionisiaco (vs. Nietzsche)

“Otra fuente arcaica de estéticas alternativas es el " carnaval", una tradición contrahegemónica con una

1226 Ibid., p. 289.

1227 Ibid., p. 289.

1228 Ibid., p. 289.

1229 Ibid., pp. 289-291.

1230 Ejemplos de películas carnavalescas (metacinematográficas) son: *Ladrões de cinema* (1977), de Fernando Cony Campos, *Carnaval Atlântida* (1952) de João Luiz Vieira.

historia que va (por hablar sólo de Europa) desde los festivales dionisiacos griegos (y la Grecia clásica, recordemos, era ya una amalgama de elementos griegos, semíticos y africanos) y las saturnales romanas, pasando por el realismo grotesco de lo "carnavalesco" medieval (las blasfemias de Rebelais, por ejemplo) y el teatro barroco hasta Jarry, el surrealismo y el arte contracultural de las últimas décadas. (...) Todas las culturas tienen tradiciones parecidas al carnaval. Entre los navajos (dineh), hay rituales especiales en los que se da la vuelta al buen orden y la estética respetable. Del mismo modo el concepto de rasquachismo (del náhuatl) evocar el mal gusto deliberado y la ruptura de tabúes. Para los "hopi", los payasos rituales son los que violan las expectativas convencionales dentro de un espíritu de alegre relatividad. En Latinoamérica y el Caribe, el carnaval sigue siendo una tradición viva y vibrante en la que una cultura profundamente mestiza se apoya en las festividades tradicionales indígenas y africanas para forjar un fenómeno cultural inmensamente creativo. Lo que para la modernidad europea era algo remoto primeramente metafórico -magia, carnaval, antropofagia- era familiar y casi para los latinoamericanos". (...) Sería erróneo, además, considerar tales carnavales arcaicos, pues son fenómenos que evolucionan dinámicamente, e incorporan incluso a los medios de comunicación de masas contemporáneos".¹²³¹

Lo carnavalesco, ni "de derechas" ni "de izquierdas":

"Históricamente, los carnavales han sido unos asuntos políticamente ambiguos; a veces, han supuesto rebeliones simbólicas para aquellos a quienes se les ha privado del derecho de representación; en otras ocasiones, ha hecho que los fuertes (o menos débiles) hayan utilizado a los débiles como un chivo expiatorio festivo. Los carnavales y las prácticas artísticas carnavalescas no son "en esencia" ni progresistas ni retrógradas; depende de quién carnavaliza a quién, en qué situación histórica, con qué finalidad y de qué manera." ¹²³²

Bajtín y la definición de lo carnavalesco:

"Como teorizó Bajtín, el carnaval acoge la estética anti clásica y rechaza la unidad y la armonía formal en forma de lo asimétrico, lo heterogéneo, lo oximorónico y lo mestizo. El "realismo grotesco" del carnaval le da la vuelta la estética convencional para situar una nueva especie de belleza rebelde, convulsiva, popular, una belleza que se atreve a revelar lo grotesco de lo poderoso y la belleza latente de lo "vulgar". En la estética del carnaval, todo está lleno de su contrario, dentro de una lógica alternativa de permanente contradicción y contrarios no explosivos que transgrede el pensamiento mono lógico de "verdadero o falso" típico de cierto racionalismo positivista.

El carnaval favorecer una estética de los errores, lo que Rebelais llamó una "gramática jocosa" en la que lenguaje artístico se libera de las sofocantes reglas de la corrección y el decoro. A la belleza acabada, clásica y estática de la cultura antigua, el carnaval contrapone el "cuerpo grotesco", mutable, transgresivo, que rechaza lo que se podría llamar el "fascismo de la belleza": la construcción de un tipo ideal o un lenguaje de la belleza en relación al cual otros tipos son considerados variaciones dialécticas inferiores. La estética del carnaval exalta incluso productos "básicos" del cuerpo, todo lo que ha sido

¹²³¹ Ibid., pp. 291-292.

¹²³² Ibid., p. 293.

prohibido de la representación respetable porque el decoro oficial permanece encadenado a la idea maniquea de que el cuerpo es algo fundamentalmente sucio. El arte carnavalesco es, pues, anticanónico; deconstruye no sólo el canon, sino también la matriz generadora que crea cánones y gramaticalidad.”¹²³³

Justicia, Igualdad, lo popular,... atributos de el imaginario materno-femenino:

“El carnaval, pues, no es sólo una práctica social viva, sino también una fuente permanente y General de formas populares y rituales festivos; impulsar un espectáculo participativo, un "desfile sin candilejas" que suprime los límites entre espectador y el intérprete. Como una especie de ensayo con vestidos para la utopía, el carnaval suspende las distinciones jerárquicas, las barreras, las normas y las prohibiciones, y ponen en su lugar una especie de comunicación cualitativamente distinta basada en un "contacto familiar y libre". El carnaval considera la vida social y política como perpetua "coronación y destronamiento", y la permanencia del cambio como una fuente de esperanza. Ante todo, lo que queda suspendido durante el carnaval es la "estructura jerárquica y... Todo lo que es resultado de la desigualdad socio-jerárquica o cualquier otra forma de desigualdad entre la gente", esto último citado de "Bajtín, problemas de la poética de Dostoievski)"’.”¹²³⁴

Narratividad del cine comercial (anticarnavalesco)

“Si el carnaval es antigramaticalidad, el modelo dominante de cine, con su clara secuenciación del principio, nudo y desenlace, parecería constituir gramaticalidad. A nivel especulativo, podríamos considerar el modo de solucionar problemas de la narrativa clásica en el que unos personajes con mucha motivación trabajan hacia unos objetivos claros y realizables, un "Weltanschauung" inmediato, anticarnavalesco, individualista y competitivo. La estética del cine dominante transmite el tiempo como la sucesión lineal de unos acontecimientos que se relacionan mediante causa y efecto, en vez de transmitir un tiempo asociativo vinculado con los rituales y los festivales. Dentro de unos valores y actitudes en los que "el tiempo es oro", el cine comercializa tiempo en secuencias cuidadosamente medidas. Dentro de esta misma perspectiva, la estética del entretenimiento comercial puede verse como "productivista", ya que cada momento cuenta y tiene que producir una cantidad concreta de efectismo y espectáculo.”¹²³⁵

Lo carnavalesco y los medios de comunicación:

“La atracción de los medios de comunicación contemporáneos proviene en parte de la capacidad que tienen para transmitir; aunque sea de una manera muy limitada, el lejano recuerdo cultural (o la imprecisa esperanza futura) de una comunidad igualitaria como la del carnaval.

En realidad, en la cultura popular resuenan constantemente los ecos textuales del carnaval (...) En los videoclips, los anuncios publicitarios, coreografías bailes alegría... El carnaval ha adoptado formas muy variadas en el cine (...) El cine brasileño en especial siempre ha estado profundamente impregnado de los valores culturales asociados con lo carnaval (...), las comedias musicales, (...) La parodia se transforma en

1233 Ibid., p. 294.

1234 Ibid., p. 298.

1235 Ibid., p. 295.

un medio para subvertir los códigos canonizados.”

* * *

Antropofagia y canibalismo de lo occidental por parte del Tercer Mundo:

*“Mircea Eliade... Describe el canibalismo como una impresionante "invención del espíritu humano", una cuestión "tan compleja, armoniosa y digna de respeto como una catedral gótica”.*¹²³⁶

Cine antropófago es aquél que se apodera y reutiliza prácticas y cánones del cine hegemónico hollywoodiense. Pero también ha habido canibalismo por parte de Occidente hacia el resto del mundo, que tiene su ejemplo político en el colonialismo. En verdad, la sociedad occidental no está tan lejos del "salvajismo" como quisiera. El imperialismo y la explotación son formas de canibalismo, el consumo de modas *étnicas*: cazar talentos, sorber sesos, comerse al otro...Mas lo que nos interesa destacar es que mediante el canibalismo, el cine tercermundista pudo invertir el tropo colonialista del caníbal.

Reubicación / integración cultural (¿antropofagia?):

Colonización, liberación, reubicación; la antropofagia como práctica de liberación para lograr una reubicación más justa:

*“Al mismo tiempo, la idea de "antropofagia" asume la inevitabilidad del intercambio cultural entre el "centro" y la "periferia", y la consiguiente imposibilidad de un retorno nostálgico a una pureza original. Como no puede haber una recuperación fácil de los orígenes nacionales corrompidos por influencias extrañas, el artista de la cultura dominada no debería ignorar la presencia extranjera sino tragarla, carnavalizarla, reciclar la para fines nacionales, siempre desde una posición de autoconfianza cultural. Las metáforas del "caníbal" y el "carnaval" tienen en común el atractivo de los rituales "orales" de resistencia, la evocación de una transcendencia del yo a través de la mezcla espiritual o física del yo y del otro, y el llamamiento a una "masticación cordial" y al reciclaje crítico de la cultura extranjera.”*¹²³⁷

¿Es la antropofagia una mezcla de géneros?

Películas como “Tierra en trance” es un claro ejemplo de mezcla de géneros, como el tema de la posesión, la antropofagia y el antirrealismo (la alegoría).

“Terra em transe (1967), de Glauber Rocha, una película en la que se mezcla una estética barroca y vanguardista influida por Shakespeare, Eisenstein, Welles, Brecht y Resnais, que contiene una crítica corrosiva de la política populista de izquierdas que no pudo evitar el golpe de estado militar contra el gobierno izquierdista de Joao Goulart en 1964. El título de la película, cuyo "trance" hace referencia al

1236 Ibid., p. 299.

1237 Ibid., p. 299.

espíritu de posesión de la religión afrobrasileña, ya declara las intenciones alegóricas¹²³⁸

(...)La estética barroca de Terra em transe está ligada a la de uno de los géneros menos realistas: la ópera
1239

(...) "Tierra en Trance" subraya sus intenciones ante realistas mediante lo que no puede más que considerarse como el colmo de la inverosimilitud: el narrador póstumo. La narrativa descarrila constantemente, se deconstruye, se reelabora mientras la discontinuidad espacio temporal se exagera por movimientos de cámara vertiginosos, jump cats y una banda sonora discontinua y autónoma. La película escenifica un diálogo conflictivo de estilos y retóricas para que el significado en parte vieja de la tensión creativa entre diversas modalidades de écriture fílmica. Rocha devora los estilos cinematográficos con un entusiasmo antropófago: junto la influencia de Welles, están los estilos del cine directo (entrevistas mirando a la cámara, luz ambiental) y montaje eisensteniano (faux raccords, personaje socialmente emblemáticos). En lugar de simplemente citar el hipertexto fílmico, Rocha lo transforma.¹²⁴⁰

En Terra em transe... Hace una inversión de las asociaciones convencionales para sugerir que los verdaderamente supersticiosos, los que están "en trance", no son los empobrecidos negros que practica la religión es africanas, sino los místicos de la élite política blanca con ansias de poder." ¹²⁴¹

La antropofagia de resistencia dentro del Cinema Novo brasileño:

Stam hace referencia al movimiento cultural brasileño denominado tropicalismo a través del cual el dadaísmo y el surrealismo llegaron a la industria del cine brasileño a finales de los años sesenta.

"El tropicalismo fundió el nacionalismo político con el internacionalismo estético. En su versión reciclada de los años 60, la "antropofagia" supuso una superación de la oposición maniquea del "Cinema Novo" entre "cine brasileño auténtico" y "alienación hollywoodiense". El tropicalismo del teatro, la música y el cine yuxtapuso agresivamente lo folclórico del industrial, lo autóctono y lo extranjero. Su técnica favorita era el "collage" agresivo de discursos, la antropofagia de distintos estímulos culturales y en toda su heterogeneidad. Los cineastas tropicalistas formaron una estrategia de resistencia basada en una "estética basura" de bajo coste. Del mismo modo que el anterior metáfora de la "estética del hambre" (...) el estilo basura se consideraba apropiado para un país del Tercer Mundo que hurgar entre los restos de un sistema internacional dominado por el capitalismo del Primer Mundo.

Dentro de este contexto, Bandido da luz vermelha (1968), de Rogerio Sganzerla, organizar un "collage" improbable de materiales existentes y clichés en lo que es una refundición irónica de géneros. Con la historia del ascenso y la caída de un famoso forajido mitificado por los medios de comunicación de masas, Sganzerla muestra una apertura antropófaga a influencias intertextuales, entre las que figuran Hollywood y los medios de comunicación de masas. Al rechazar el puritanismo del Cinema Novo, pone a Hollywood enfrentado a Hollywood mediante tácticas de collage discursivo en un estilo que luego sería llamado "posmoderno". Sganzerla llama a la película "un filme summa, western, documental musical, historia de

1238 Ibid., p. 271.

1239 Ibid., p. 272.

1240 Ibid., p. 273.

1241 Ibid., p. 306.

detectives, chanchada y ciencia-ficción" y la convierte en una recopilación de pastiches, una especie de escritura cinematográfica entrecomillada. ”¹²⁴²

El canibalismo: consumismo de resistencia

*“El canibalismo es un modo ejemplar de consumismo adoptado por los pueblos subdesarrollados... Las clases tradicionalmente dominantes y conservadoras siguen manteniendo el control de la estructura de poder, y nosotros red descubrimos el canibalismo (...) Hoy en día, las relaciones de trabajo, al igual que las relaciones entre la gente, todavía son en gran medida caníbales. Los que pueden "se comen" a otros mediante el consumo de productos, o incluso más directamente en las relaciones sexuales. El canibalismo simplemente se ha institucionalizado y se ha disfrazado de manera inteligente. ”*¹²⁴³

La antropofagia: una forma de sincretismo (eclecticismo cultural)

*“Salam Rushdie: versos satánicos: el enfoque antropófago, es decir "la hibridación, impureza, mescolanza, la transformación que proviene de combinaciones inesperadas y nuevas de seres humanos, ideas, políticas, películas, canciones (y que) se alegra del cruce de razas y que teme el absolutismo de lo Puro". (...) El sincretismo ha sido y es un recurso estético y temático absolutamente crucial, haya sido desplegado como tema o como estrategia formal. En definitiva, las estrategias textuales sincréticas no son meramente adictivas; en lugar de eso, forman un contrapunto de elementos culturales en un espacio hecho para el intercambio. ”*¹²⁴⁴

Antropofagia, sincretismo = praxis artística de contracultura (tanto europea como tercermundista) – MUY BUENO -

“El movimiento antropófago brasileño, como vimos antes, reivindicaba un arte que devorara las técnicas europeas mejor para luchar contra la dominación europea. Y si sustituimos "dominante" y "alternativa", o "de masas" y "popular", por "Europa" y "brasileño", empezamos apreciar la relevancia contemporánea y global de su crítica. Al apropiarse de un discurso existente para sus propios fines, la antropofagia adquiere la fuerza del discurso dominante en sólo para desplegar esa fuerza, mediante una especie de jiu-jitsu artístico, "contra" la dominación. Tal "excorporación" robar elementos de la cultura dominante y los redespliega en interés de la praxis oposicional. De hecho, desde la "estética del hambre" de Roucha hasta la "estética basura" tópicalista, desde el "contra-cine" feminista de Claire Johnston hasta la estética del "Signifying Monkey" de Henry Louis Gates y la estética salamandra (opuesta a dinosaurio) de Paul Leduc, desde el ciné.transe de Jean Rouch y la "estética nómada" de Teshome Gabriel hasta la "estética de la diáspora" de Kobena Mercer, desde la estética menor de Deleuze/ Guattari hasta el " cine imperfecto" de Espinosa y la estética neohoodoo de Ishmael Reed, hay muchas estéticas alternativas que tienen en común las ideas gemelas de la antropofagia de revalorizar lo que sea considerado negativo y de hacer de la debilidad táctica una fuerza estratégica (incluso el "realismo mágico" invierte el punto de vista de la

1242 Ibid., p. 302.

1243 Joaquim Pedro de Andrade "Cannibalism and Self-cannibah'sm", en Johnson t Stam (comps.), "Brazilian Cinema". Citado en Shoat & Stam (2002) p. 303.

1244 Shoat, E. y Stam, R.(2002); p. 307.

La subversión audiovisual en el siglo XXI

Narrativa multipantalla vs. narrativa lineal:

“Las tecnologías contemporáneas de video y ordenador facilitan el jiu-jitsu mediático. En vez de una “estética del hambre”, los realizadores de videos pueden mostrar una especie de minimalismo cibernético logrando unos efectos y una belleza máxima a un coste mínimo. Los video switchers que permiten dividir la pantalla, la división horizontal o vertical con barridos e insertos, keys, chroma keys, barras para hacer fundidos y mates, junto con el diseño informático, multiplican las posibilidades audiovisuales para fractura, la ruptura y la polifonía. (...) Obligando a los espectadores a escoger una imagen que contemplar, sin perderse ellos mismos en una única imagen. Todo el decoro convencional del cine narrativo dominante —raccords de mirada y de posición,...— queda superado por una polisemia proliferante. La presencia espacial simultánea de múltiples imágenes dentro del rectángulo de la pantalla establece posibilidades sintagmáticas negadas al cine de una sola imagen. La perspectiva centrada heredada del humanismo renacentista ser relativizada, y la multiplicidad de las perspectivas hace que la identificación con cualquier perspectiva sea difícil. Los espectadores tienen que decidir qué tienen en común las imágenes yuxtapuestas o cómo entrar en conflicto, tienen que hacer real la síntesis latente del material audiovisual. La electrónica facilita la disposición de sonidos e imágenes en capas palimpsésticas, y la informática abre las puertas a una estética polifónica, multicanal y renovada. El significado se generan o mediante el empuje del deseo individual, sintetizado en la narrativa lineal, sino entre tejiendo capas mutuamente relativizantes de sonido, imagen y lenguaje.”

(...) Los textos músico-audio-visuales demuestran la capacidad que tienen arte para dar una forma placentera deseo social de abrir nuevos caminos, para movilizar un sentimiento de posibilidad, para agitar el cuerpo político y para hacer un llamamiento en favor de reivindicaciones, profundamente arraigadas pero frustradas, de nuevas formas de trabajo, de celebrar y de participar en la comunidad; todo ello es el deseo plasmado en una forma “massmediática” y popular.”¹²⁴⁶

El “Jiu-Jitsu” mediático; otra técnica de subversión:

El arte marcial conocida como “Jiu-jitsu” consiste en aprovechar la fuerza de tu enemigo para atacarle; el “Jiu-jitsu” se convierte, así, en otra técnica de subversión. ¿Cómo utilizarla? mostrando el poder de los medios de comunicación dominantes contra sus propias premisas eurocéntricas,... Varios textos siguen estas técnicas, con las que obligan a las películas de Hollywood y a la televisión comercial a hacer una autocrítica cómica.

1245 Ibid., pp. 309-310.

1246 Ibid., p. 311 y 315.

El jiu-jitsu mediático no sólo es una técnica erosionante, también es constructiva y “originante”:

“Podría objetarse que las tácticas de “jiu-jitsu” sitúan a uno en una posición permanentemente reactiva o parasitaria de deconstruir por darle la vuelta dominante. Sin embargo (...) Estas películas no son simplemente defensivas. Al contrario, expresar una sensibilidad alternativa y dan forma a una estética innovadora. Al desfamiliarizar y reacentuar los materiales preexistentes, encauzan las energías en nuevas direcciones, generando un espacio de negociación que está fuera de las dualidades de dominación y subordinación mediante la transmisión de unas tendencias culturales muy concretas e incluso autobiográficas. En cualquier caso, no sugerimos que el “jiu-jitsu” debería ser la única estrategia alternativa. Nosotros defenderíamos la existencia de estrategias múltiples, para infiltrar lo dominante, secuestrar lo dominante, crear alternativas a la dominante, e incluso ignorar a lo dominante. Sin embargo, en un contexto de marginación, el jiu-jitsu es crucial: cómo el discurso antieurocéntrico, históricamente a la defensiva, se ha visto obligado a darle la vuelta al discurso hegemónico para dirigirlo contra sí. Nosotros consideramos que todos los sistemas de dominación “tienen goteras”; la cuestión es convertir esas goteras en una inundación.”¹²⁴⁷

Prácticas audiovisuales contestatarias, subversivas; ejemplos:

“Por lo tanto, en lugar de esperar pasivamente a que la industria cultural hará entrega de sus éxitos taquilleros, en vez de esperar el próximo pidió música de Madonna con sus subversiones posiblemente recuperables, en vez de dejar que la industria para su política por nosotros, los profesores y los críticos podríamos crear y apoyar la cultura popular a lo largo de una amplia gama que incluiría el tipo de películas y videos de que hemos hablado aquí: los textos críticos de los medios de comunicación de masas del Primer Mundo, los vídeos y películas del Tercer Mundo, los vídeos de música rap, la vanguardia politizada, los documentales didácticos, la combatividad de la cámara de vídeo de los activistas mediáticos, el minimalismo de canales por cable de acceso público como Paper Tiger o Deep Dish, que se rien de sí mismos (quisiéramos llamar la atención sobre el Maedia Alternatives Project [MAP], creado en 1990 para introducir el punto de vista multicultural en la enseñanza de la historia de los estados unidos mediante el uso de películas y videos independientes).”¹²⁴⁸

El “Jiu-jitsu” mediático es postmoderno:

“¿Por qué es posmoderno? Con el respeto que profesa a la diferencia de la pluralidad, con la conciencia del propio estatus como simulacro, y con textos que se relacionan con una sensibilidad massmediática y contemporánea.”¹²⁴⁹

La posmodernidad combativa es sólo el último peldaño de una larga historia de arte popular crítico y de resistencia. Ejemplo de película jiu-jitsu: La isla de las Flores (Isle of Flowers, 1990), de Jorge Furtado, trae la estética basura de Brasil a una estética posmoderna consciente de sí (... Mezcla la alegoría con la antropofagia,

¹²⁴⁷ Ibid., p. 313.

¹²⁴⁸ Ibid., p. 313.

¹²⁴⁹ Ibid.

lo carnavalesco el collage, la ironía, el documental, la crítica social). Otra película similar es el documental *Boca de Lixo* (1993), de Eduardo Coutinho.

Música clásica vs. música popular (post-moderna); la experiencia del espectador:

*“A diferencia de la música clásica, que requiere una actitud contemplativa y distanciada, la música popular invita al movimiento de intentar abolir la separación entre el intérprete del espectador dentro de un estilo percusivo, vigorizante y cinético.”*¹²⁵⁰

Fantasia occidental de ficción vs. fantasía latinoamericana de no-ficción:

*“Alejo Carpentier fórmula el contraste entre, por un lado, lo real maravilloso americano y la magia cotidiana de la vida latinoamericana, y, por otro, los trabajosos intentos de Europa por revitalizar lo maravilloso.”*¹²⁵¹

* * *

Dar la cámara al otro; invertir la perspectiva:

Aunque "colocar la cámara donde ya no es audible la palabra de los excluidos" fue también la preocupación de Jena-Pierre Thorn o del Grupo Dziga Vertov en "Un film comme les autres", quizá fue de la iniciativa de los Grupos Medvedkin la que llevó hasta el extremo el gesto de "dar la palabra" y la ruptura de las fronteras sociales.¹²⁵²

BUENA CITA:

*“La formación de grupos como los Medvenkin, ARC o Dziga Vertov (...) Responde a una nueva actitud horizontal y cooperativa que se oponen a la estricta y jerárquica división piramidal de tareas tal y como impone tradicionalmente la industria cinematográfica. Asumen una de las dimensiones cruciales del propio Mayo, como fue carácter anónimo y colectivo del movimiento. Esta nueva forma de hacer valorizar sobre todo la igualdad, la vivencia común y la apertura hacia el otro.”*¹²⁵³

Implicación en la historia; ser testimonio, ser "operadores testigos" (antropología política y audiovisual):

“En "Le Témoin oculaire", Renauld Dulong definió el testimonio como un "relató que se torna factual por la aserción de la presencia de su narrador en el acontecimiento relatado". Por su parte, Pierre David señalaba que " la actitud militante consiste en filmar y ser al mismo tiempo un " manifestante que filma". Ambas cosas son inseparables". El enfoque del operador testigo sería una mezcla entre método de

1250 Ibid., p. 314.

1251 Ibid. p. 294, (véase alejo Carpentier, "de lo real maravilloso american", cine cubano, nº 102, 1982, p. 12-14).

1252Ibid., p. 21.

1253Ibid., p. 21.

observante de un Richard Leacock (testigo ocular) y el de participante de un Jean Rouché (presencia del cuerpo). Privilegiando el acto de filmar por encima de la película misma, el operador aprehende el actor cinematográfico como un posicionamiento histórico. Implicando su responsabilidad aquí y ahora, se hace el inventor del mismo tiempo depositario de una historia que se está haciendo, entre relato un certificado y narración personal. Lo importante es que la toma se torne en un espectáculo del acontecimiento, que sirva a una memoria revolucionaria y conserve la marca de esa presencia (atestado personal) y de esa intensidad (vivencia subjetiva).¹²⁵⁴

Fotogramas atravesados por las propias interrogaciones

CINE AUTOPRESENTACIÓN // ADUEÑARSE DE LA PROPIA IMAGEN, crear tu propia historia, adueñarte de tu imagen: MUY BUENO, CITAR:

"Si la función tradicional asignada al cine político – y, más en general, a la " comunicación política" – era la de "explicar" las cosas a quien no sabe, agitar las conciencias, servir de "canal y órgano de expresión" de tal o cual verdad (...), las prácticas cinematográficas en torno a Mayo ensayan modos de ir más allá de esa diferencia jerárquica entre el movimiento y su representación: así, la representación se vuelve autorrepresentación.(...) ¿Cómo co-producir y elaborar conjuntamente el sentido de lo que pasa y de lo que se hace?"¹²⁵⁵

La autonomía, la autorrepresentación, es pregunta, proceso y construcción, no respuesta, ideología ni dado.

Filmar con el pueblo; Cine sin autor

"Los procesos de producción de ciertas películas, sus medios de producción y sus relaciones de producción, plantean cuestiones relacionadas con el aparato cinematográfico y la participación de las " minorías" dentro de ese aparato (...) Hasta cierto punto, una película inevitablemente es el reflejo de los propios procesos de producción y de procesos sociales más generales. ".¹²⁵⁶

Usar actores reales, ¿uso o abuso?; Sanjinés, Pontecorvo, antropología audiovisual, docuficción:

"Para la película supuestamente anticolonial Gandhi (1982), dedicada al Santo patrón de la lucha no violenta, se hizo uso de diferentes escalas en las pagas, lo cual favorecía los técnicos y actores europeos. En Hearts of Darkness (1991), el documental sobre la producción de Apocalypse Now (1979), Francis Ford Coppola habla del hogar ataques la mano de obra filipina. En este sentido, saca partido del mismo tipo de privilegios que tiene director de una compañía que se traslada al Tercer Mundo para aprovecharse del bajo precio de la mano de obra.

La importancia de la participación en el proceso de producción de los pueblos que están o que han sido colonizados queda patente cuando comparamos La batalla de Argel (La battaglia di Algeri, 1966), de Gillo

1254Ibid., p. 38.(Dulong, R.; "Le Témoin oculaire, les conditions sociales de l'attestation personnelle, EHESS, París, 1998, p.9 ; P. David era miembro del Atelier de Recherche Cinématographique. Cfr. "Les murmures du monde. L'ARC en Mai 68", CinémAction, núm.) (p. 38)110, Corlet-Télérama, primer trimestre de 2004, p. 70.)

1255Ibid., p. 19.

1256 Ibid., p. 194.

Pontecorvo, con su posterior película, *Queimada* (1970). En la primera, que es una coproducción italoargelina con un presupuesto relativamente bajo (800.000 dólares), los actores argelinos no profesionales se representan a sí mismos en lo que es una reconstrucción escenificada de la guerra de independencia argelina. Los argelinos estaban muy involucrados en cada aspecto de la producción, como demuestra el hecho de que a menudo había actores que escenificarán sus propios Padres históricos en los mismos lugares donde tuvieron lugar los acontecimientos. Colaboraron estrechamente con el guionista Franco Solanas, que reescribió el guion en numerosas ocasiones en respuesta a críticas y observaciones. Como resultado, los argelinos aparecen como un pueblo socialmente complejo y con fuerzas vivas de la lucha de liberación nacional. Por otro lado, en la multimillonaria *Queimada* no hubo ninguna colaboración de ese tipo...¹²⁵⁷

...La película es una producción italofrancesa y está protagonizada por Marlon Brando, que interpreta a un representante de las fuerzas coloniales, y Evaristo Márquez, un actor profesional que había sido campesino. Al poner a uno de los actores más carismáticos del Primer Mundo frente a un acto sin experiencia del Tercer Mundo que había sido elegido sólo por su aspecto físico, Pontecorvo, aunque por un lado subvierte el star-system, por otro hace del espectador quedé fascinado por el colonizador en una película cuya intención didáctica era, precisamente, la de apoyar la lucha anticolonial.¹²⁵⁸

* * *

Recuperar el valor del mito (para la imagen cinematográfica y la democracia):

Interpretación de lo mítico desde la imagen dialéctica de Benjamin:

"El mito, por lo tanto, pero en su función reparadora de la historia, atenta a resignificar sentidos, incluso a plantear rupturas con sus momentos críticos, apelando al recurso de la repetición, antes que un dispositivo condenado de antemano a la mera reproducción. Y éste sería la interpretación de lo mítico desde la imagen dialéctica de Benjamin, cuya lección radica, como señala Didi-Huberman (1997), en " reconocer el elemento mítico y conmemorativo presente del que procede para superarlo", con lo cual se convierte en una " imagen auténtica" en el sentido de Benjamin.¹²⁵⁹

El mito y la historia; el mito en la actualidad (su relación con la política):

"Reconozco que la noción de mito activa el sobresalto o al menos la sospecha de detención histórica con sus operaciones de reemplazar con acciones pretéritas el flujo de la experiencia vivida. (En principio, toda detención de la temporalidad acelerada del presente sobre juzgarse como un atentado.)

El punto de parada, el del retorno, suele consistir en eventos conmocionantes, sean por su plenitud

1257 Ibid., p. 195.

1258 Ibid., p. 196.

1259 Didi-Huberman, G.; Lo que vemos, lo que nos mira, ed. Manantial, Buenos Aires, 1997, en Mestman, M. y Varela, M. (2013); op. cit. p. 158.

o por un trauma, sobre los que la memoria vuelve con palabra, imágenes y acciones que traduce en ese punto originario de intensidad. Pasolini postulaba, por ejemplo, que cuando en el presente ya parecen extraviados por debilitados algunos sentidos o valores ligados al origen, es preciso encontrar recursos para recuperarlos, aunque fue de a través de signos que ofrezcan algún tipo de condensación imaginaria esos momentos clave del pasado" ("Los mitos de los ancestros deben convivir con sus democracias recuperadas", les decía a los estudiantes africanos en una universidad romana, observación que originaba a Irak las réplicas de aquellos en el documental "Appunti per un'Orestide africana" (1970).

Glauber Rocha, el pueblo y lo irracional:

Se aboga por un cine militante que contrarreste de la presión que ejercen el poder sobre las masas. La reflexión de Glauber es cómo incluir en el cine al pueblo brasileño. Lo irracional y lo arcaico fueron formas de Glauber de ser moderno, absolutamente moderno y consecuente.

La complicidad de los “progres” con el poder:

"Tierra en trance" (1967): En vez de ver el origen de todos los males en el imperialismo y en Estados Unidos o en las oligarquías locales, la película pone en escena la actitud vacilante de los gobiernos progresistas y la complicidad de los letrados con el orden dominante. En una escena célebre, el protagonista (el intelectual Paulo Martins) le tapa la boca a un obrero y le dice que el "pueblo no puede hablar". La crítica al paternalismo proletario progresista que hacen Glauber es evidente y, ante este hecho, la película propone la conversión de esos intelectuales en rebeldes armados."¹²⁶⁰

El pueblo es lo auténtico; los otros nombres son eso, nombres:

*"El pueblo es el protagonista de "Antônio das Mortes" (1969), Pero es un pueblo que todavía no llega a ser tal: es multitud, masa, turba, plebe. En esa escisión, en ese escándalo lógico (el pueblo que es y no es) (...) Glauber proponer fundar una política. (...) En la conferencia pronunciada en la Columbia University, "estética del sueño", dijo: " el pueblo es un mito de la burguesía".*¹²⁶¹

Defensa del sueño como arma:

"En este explosivo texto, en el que sostiene que " el pueblo es un mito de la burguesía", Glauber afirma también que Borges es más revolucionario (esto es, más soñador) que Solanas. " El sueño es el único derecho -afirma allí- que no se puede prohibir".

¹²⁶⁰Gonzalo Aguilar; El frenético y colorido baile del pueblo: Glauber Rocha y "Antônio das Mortes"; en Mestman, M. y Varela, M. (2013); op. cit. p. 166

¹²⁶¹Ibíd. p. 171.

¿Qué es la razón?

"De una manera desesperada y troglodita, Glauber trata de pensar una salida a la razón a la que ve como " conservadora", " paternalista, " dominadora", " colonizadora", " burguesa". "estética del sueño" es el resultado de la crítica de la razón que Glauber venía desarrollando después de "Tierra en trance"¹²⁶²

El pueblo y lo irracional:

"Si no se deja emerger el elemento irracional y espontáneo, pensaremos a esas masas en complicidad con la razón burguesa y conservadora. Glauber comprendió que la sobredeterminación racional de la consideración del pueblo, la idea de que había allí una potencia que podía ser dirigida políticamente hacia una finalidad, era una visión en el fondo paternalista que no podía pensar el elemento bestial, el éxtasis y el estallido de violencia (que era un acto de justicia pero la vez lo accedía como tal.¹²⁶³

"Al final de los sesenta, lo irracional fue en Glauber el modo de hacer la autocrítica de lo que había sido su acercamiento lo popular. Porque ya no se trata de mantener una distancia racionalizador a ni una creencia en su Valor siempre positivo, sino de internarse en en una lógica diferente y, en un punto, intraducible, extraña e intratable (...) Todo esto lo llevó al realizador de "Dios y el diablo" a revisar el modo en el que trabajaba las coreografías de lo popular: " Hay en este filme una relación entre mi integración en la cultura popular (pero no programática), que es un hecho absolutamente irracional, y los otros elementos en juego, ni afectividad, la racionalización política e individual, lo irracional de filmar, que después se vuelve racional en el montaje, para de nuevo volverse irracional en el montaje del sonido".¹²⁶⁴ Este vaivén entre lo racional y lo irracional puente dos dimensiones supuestamente incompatibles tomar en su obra las formas de la mezcla ideal exceso propias del barroco."¹²⁶⁵

Pueblo = Caos primigenio:

"Antônio das Mortes" (1969) La historia tocados temas a los que Glauber era muy sensible: la relación fuerte de la cultura brasileña con la cultura popular norteamericana y la emergencia de lo primitivo como estallido que instaura un caos. Considera que...el elemento animal o primitivo del pueblo no se puede eliminar el componente irracional, ese fondo pulsión al que permanece y no deja de expresarse La influencia de Buñuel es patente... "(Nuestro surrealismo) es el discurso de las relaciones entre hambre y misticismo. Nuestro surrealismo no es el surrealismo del sueño sino de la realidad. Buñuel es un surrealista y sus filmes mexicanos son los primeros filmes del capitalismo y la antropofagia" ("Tropicalismo, antropología, mito, ideogramas" (1969) en Roucha, G.; Revolução do

¹²⁶²Ibid. p. 167.

¹²⁶³Ibid. p. 174. Otro director latinoamericano que advirtió sobre esta dimensión fue leonardo favio, con "Nazareno cruz y el lobo" (1975).

¹²⁶⁴Valentinetti, C.; Glauber, um olhar europeu, ed. Instituto Lina bo e P.M.Bardi, San Pablo, 2002, p. 97)

¹²⁶⁵Mestman, M. y Varela, M. (2013); op. cit. p. 176.

Cinema Novo, ed. Alhambra/ Embrafilme, RIO DE JANEIRO, 1981)."Glauber no condenar el antiquísima relación entre la multitud y la bestia, sino que se propone investigar sus poderes y su supervivencias (es importante señalar también la preeminencia de las mujeres en las escenas colectivas)."¹²⁶⁶

* * *

Nueva concepto de "cine":

Contra el cine, "porque suponen un pleno cuestionamiento de las formas, dispositivos y narrativas cinematográficas hegemónicas, de ahí el movimiento de oposición, la crítica hacia unos modelos imperantes."

Con el cine, "puesto que simultáneamente constituyen una afirmación y una ampliación de las posibilidades del medio para registrar, comunicar, interrogar, acompañar y potenciar los indicios de transformación social, las nuevas formas de politización, la búsqueda de autonomía."

Nuevo concepto de "Cine" (el cine en torno a mayo del 68)

"No se concibe como algo acabado en sí mismo, sino que busca prolongarse en los efectos que produce, seguirlos y motivarlos. Todos los mensajes pueden ser asimilados en y por el infinitamente elástico aparato digestivo capitalista. La politicidad no puede reducirse entonces al mensaje. El cine debe ser además recurso activo de organización, debate, interrogación, vínculo. (... Un...) Carácter útil (pero no utilitario) del cine."¹²⁶⁷

Hacia un nuevo cine; cine de denuncia y liberación; ¿cuál es la función del cine?, ¿qué es el cine?

"Cada cual debe acercarse a la guerra (...) Con la actitud del Picasso del Guernica (...) si la pintura puede testimoniar en tanto que pintura (y la política en tanto que política), el cine debe poder testimoniar en tanto que Cine. De lo contrario habría que perder toda esperanza en el cine."¹²⁶⁸

Chris Marker

Creencia en la capacidad del cine para mirar mejor el mundo, para descifrar sus imágenes. Un cine, en definitiva, en el que el valor de una película es proporcional a la pertinencia y la coherencia de la presentación de sus ideas.

¹²⁶⁶Ibíd. p. 175.

¹²⁶⁷Ibíd., p. 22.

¹²⁶⁸ "Projet: vocabulaire", archivos de Sofracima, p. 4-5, en Cortés y Fernández-Savater (2008) ; op. cit., p. 61.

2.1) Renovación de la teoría cinematográfica (contra-discursos):

Índice:

- *Para una filosofía del audiovisual:*
- *Crítica a los análisis que lo reducen todo a arquetipos*
- *Perspectiva, dirección y focalización*
- *Mediaciones cinematográficas y culturales*
- *La orquestación de los discursos*
- *Una nueva educación audiovisual:*
- *Sobre la identificación del espectador con el film*
- *Cruces, ejes e intersecciones.*

Para una filosofía del audiovisual:

El cine y el pensamiento

“El cine implica una subversión total de los valores, un trastorno completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica.”¹²⁶⁹

El cine como “ilusión óptica” // necesidad de una “filosofía del audiovisual”:

“El cine implica una supresión total de los valores, un trasto que completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica (...) La superioridad de este arte y la potencia de sus leyes residen en el hecho de que su ritmo, su velocidad, su alejamiento de la vida, su aspecto ilusorio, exigen la rigurosa criba y la esencialización de todos sus elementos.”¹²⁷⁰

Espíritu + materia; el espíritu sólo existe en la praxis

“El espíritu no es verdadero más que cuando manifiesta su presencia. Y en la palabra “manifestar” está contenida la mano.(...) Unos piensan, dicen. Los otros actúan. Pero la verdadera condición del hombre es la de pensar con sus manos.”¹²⁷¹

Decir la palabra “mística” y que no se rían:

“Si, por otra parte, basta con pronunciar las palabras “religioso” y “místico” para que lo confundan a uno con un sacristán, o con un bonzo budista profundamente superficial e iletrado, que sólo sirve para hacer girar las ruedas de las oraciones, esto demuestra simplemente que somos incapaces de sacar de una palabra todas sus consecuencias, y que nada sabemos del espíritu de síntesis y de analogía.”¹²⁷²

1269 Artaud, A.; El cine, ed. Alianza, Madrid, 2002, p. 9.

1270 Artaud, A.; El cine, ed. Alianza, Madrid, 2002, pp. 9-10.

1271 Godard, J-L.; "Histoire (s) du Cinéma", capítulo 4A "Le contrôle de l'Univers".

1272 Artaud, A.; El teatro y su doble, ed. Edhasa, Barcelona, 2001, p. 52 (“La puesta en escena y la metafísica”)

El cine, instrumento no sólo de arte, sino también de una filosofía

*“Descubrir es siempre aprender que los objetos no son aquello que se creía; conocer más, es ante todo abandonarlo más claro y lo más cierto del conocimiento establecido. No es seguro, pero no es increíble que lo que nos parece extraña perversidad, sorprendente inconformismo, desobediencia y falta, en las imágenes animadas sobre la pantalla, pueda servir para penetrar todavía con un paso más en ese "terrible trasfondo de las cosas", del que se espantaba incluso el pragmatismo de un Pasteur.”*¹²⁷³

Justificación de una filosofía del audiovisual (Justificación de una teoría extraña sobre el cine):

“Desde luego, a esta filosofía no se le pretende perfecta, y no se desarrolla sin encontrar dificultades de las que sólo se le saca, para volver a ponerla en marcha, mediante el auxilio de analogías apenas disfrazadas. Principalmente le ocurre, no sin protestar, pasar de lo subjetivo al objetivo o inversamente; la máquina de pensar, como una conciencia muy primitiva, los distingue con dificultar uno del otro. Este es un serio defecto según la regla de los sistemas clásicos.

*Sin embargo, se trataba, en el presente ensayo, de delimitar de tan cerca como sea posible la forma particular que tiene el cinematógrafo de sugerir una visión del mundo, igualmente particular. Si nos hubieran respetado los rodeos y los atajos de la consecuencia muy especial del pre-pensamiento cinematográfico, se habría podido esbozar un sistema menos chocante, más fácil, mejor reducido a las normas humanas, pero que se había alejado más de la originalidad del modelo.”*¹²⁷⁴

La subjetividad como máxima objetividad:

Sobre la intromisión de la ciencia en el ámbito de la subjetividad; la subjetividad es tan o más real que las teorías científicas, el sujeto conoce su verdad (verdad subjetiva vs. ley científica):

“¿Objetivos el espín de los electrones, la curvatura del universo? ¿O más bien, figuras altamente ideales? ¿Subjetivos el amor y el odio, significados por un (...símbolo)? Desde luego sí, pero profundamente reales (...)

Así, finalmente introvertida al máximo, la razón especula en una subjetividad que no se anima a decir su nombre, despojada tanto como es posible de toda la confirmación sentimental, de toda autenticidad individual, y reducida a la sequedad de una fantasía geométrica como las de las figuras que proponen los espejos del caleidoscopio y que no significan, tampoco ellas nada verdadero, nada vivo.

Puesto que el hombre es, a la vez, el principal objetivo del único agente del conocimiento, es obvio que la verdadera objetividad, si puede haber una, se encuentra en la aprehensión más directa, por cualquier sujeto, de su propia existencia. (...) Si bien el pensamiento extrovertido posee, es claro, también su utilidad

¹²⁷³Epstein, J., *La inteligencia de una máquina; una filosofía del cine* (1946). Cactus: Buenos Aires, 2015, p. 10.

¹²⁷⁴Epstein, J., *La inteligencia de una máquina; una filosofía del cine* (1946). Cactus: Buenos Aires, 2015, pp. 103-104.

y su verdad, lejos está sin embargo de detentar el monopolio de tales virtudes, y el pensamiento introvertido, aunque sea por sí mismo prácticamente insuficiente, no merece sin embargo la desconsideración y la desconfianza con las que algunos lo colma.”¹²⁷⁵

Escisión, dualidad, representación, filosofía + ciencia = culpables de este mundo.

Muerte de la filosofía = ppio. del espectáculo.

19. “El espectáculo es heredero de toda la debilidad del proyecto filosófico occidental, que no consistió sino en una interpretación de la actividad humana dominada por las categorías del ver, al mismo tiempo que se apoyaba en el despliegue incesante de la precisa racionalidad técnica surgida de tal pensamiento. No es que realice la filosofía, es que “filosofiza” la realidad. Es la vida concreta de todo hombre la que se ha degradado al convertirse en un universo especulativo”.

20. “La filosofía en cuanto a poder del pensamiento separado, no ha podido nunca superar por sí sola la teología. El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no ha disipado las tinieblas religiosas en las cuales los hombres depositaron sus propios poderes separados de sí mismos: se ha limitado a proporcionar a esas tinieblas una base terrestre. De ese modo, la vida más terrestre es la que se vuelve más irrespirable. Ya no se proyecta en los cielos, ahora alberga en sí misma su recusación absoluta, su falaz paraíso. El espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en el más allá; la escisión perfecta en el interior del hombre.”¹²⁷⁶

La sabiduría oculta... rescatada para una filosofía del audiovisual:

“3.1 Antiguas leyendas más allá de la Teogonía de Hesíodo describen a la Tierra como un ser vivo y relata la vida en la tierra como una asociación parasitaria de mutuas conveniencias; los postulados herméticos, la Cábalá, la Alquimia y casi todas las viejas mancias hablan de la memoria de la Tierra, de las piedras sagradas, de los poderes de las gemas, de los lugares especiales donde la vida transcurre a otra velocidad. Cientos de fantasías de lugares ocultos donde se forman los sabios circulan por todos los caminos y traspasar las fronteras de las lenguas. Esas fantasías admiraron en la consciencia de los hombres, se insertaron en sus culturas y fueron transmitidas simbólica y oralmente durante generaciones, y aún continúan vivas. A veces guardadas fielmente por brujos o iniciados, otras insertas en mitos y cuentos populares, pero siempre rodeadas de una atmósfera de magia sin secretos.”¹²⁷⁷

Un cine filosófico:

“Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la *Caméra stylo*. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito. Este arte dotado de todas las posibilidades, pero prisionero de todos

¹²⁷⁵Epstein, J., *La inteligencia de una máquina; una filosofía del cine* (1946). Cactus: Buenos Aires, 2015, pp. 83-84.

¹²⁷⁶Debord, G.; *La Sociedad del Espectáculo* (1967), op. Cit., pp. 43-44.

¹²⁷⁷Pérez de Carrera, E. (2004); op. cit. p. 29 (“Rastros de nuevos tiempos”).

los prejuicios, no seguirá cavando eternamente la pequeña parcela del realismo y de lo fantástico social que le ha sido concedida en las fronteras de la novela popular; cuando no le convierte en el campo personal de los fotógrafos. Ningún terreno debe quedarle vedado. La meditación más estricta, una perspectiva sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones son las cosas que le incumben exactamente. Más aún, afirmamos que estas ideas y estas visiones del mundo son de tal suerte que en la actualidad sólo el cine puede describirlas. Maurice Nadeau decía en un artículo de *Combat*; «Si Descartes viviera hoy escribiría novela.» Que me disculpe Nadeau, pero en la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 mm y película y escribiría el discurso del método sobre la película, pues su Discurso del Método sería actualmente de tal índole que sólo el cine podría expresarlo de manera conveniente.

(...) Es posible que esta idea del cine expresando el pensamiento no sea nueva. Feyder ya decía: «Puedo hacer un film con *El Espíritu de las Leyes*.» Pero Feyder pensaba en una ilustración de *El Espíritu de las Leyes* mediante la imagen, de la misma manera que Eisenstein en una ilustración de *El Capital* (o en una colección de estampas). Nosotros afirmamos, en cambio, que el cine está a punto de encontrar una forma en la que se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película, sin tener que pasar por las toscas asociaciones de imágenes que han constituido las delicias del cine mudo. En otras palabras, para explicar el paso del tiempo no hay ninguna necesidad de mostrar la caída de las hojas seguida de los manzanos en flor, y para indicar que un personaje tiene ganas de hacer el amor existen muchas más maneras de proceder que la que consiste en mostrar un cazo de leche desbordando sobre el gas, como hace Henri-Georges Clouzot en “*En legítima defensa*”.¹²⁷⁸

* * *

Crítica a los análisis que lo reducen todo a arquetipos

En vez de privilegiar el estudio de los arquetipos, hay otras maneras de destacar la impronta de lo imaginario en la producción audiovisual. En vez de fijarnos tanto en las imágenes y los personajes, sería conveniente fijarse en el guion, la focalización, el punto de vista, la planificación, la fotografía, etc.

Los límites del estereotipo

Factores positivos de hacer un análisis del filme basado en estereotipos:

“Nos gustaría plantear la importancia del estudio de cómo se construyen los estereotipos en la cultura popular y plantear una serie de cuestiones metodológicas sobre los fundamentos de los enfoques basados en el exterior tipo o el personaje (...) Para empezar, el enfoque centrado en el estereotipo, es decir, en el análisis de un conjunto de rasgos de carácter que se repiten, que resulta en última instancia pernicioso, ha supuesto una contribución inestimable porque:

1. Revela las pautas opresivas que se esconden en el prejuicio y que, a primera vista, podrían parecer

¹²⁷⁸Alexandre Astruc; “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo”, publicado en “*L’Écran Français*”, n° 144, marzo de 1948, en Romaguera, J y Alsina, H. (1998); op. cit. pp. 221-222.

fenómenos aleatorios de incipientes.

2. Destacan los trastornos psíquicos que ocasionan de los grupos afectados la sistemática a representación negativa, ya sea por la internalización de los mismos estereotipos o por los efectos negativos de su diseminación.

3. Señalan la funcionalidad social de los estereotipos, demostrando que no son un error de percepción sino una forma de control social, como las "cárceles de la imagen" de las que habla Alice Walker.¹²⁷⁹

Factores negativos de hacer un análisis del filme basado en estereotipos (errores del análisis de estereotipos):

Cuando no se combina con otros tipos de análisis, como el histórico, el social, el económico, el estético, el lingüístico...

Peligros de que el análisis de arquetipos se convierta en análisis de estereotipos:

*"El enfoque centrado en el estereotipo conlleva una serie de problemas teórico-políticos. Primero, la exclusiva preocupación por las imágenes, ya sean positivas o negativas, puede llevar a una especie de esencialismo (...) A una fórmula cosificada. (...). Tal crítica es demasiado forzada; el crítico fuerza distintos personajes de ficción en categorías preestablecidas.(...) El esencialismo genera un cierto ahistoricismo; el análisis tiende a ser estático, no permite mutaciones, metamorfosis, cambios de valencia, funciones alteradas; ignora la inestabilidad histórica del estereotipo e incluso del lenguaje. (...) El análisis de estereotipos tampoco consigue detectar, por ejemplo, cómo cambios estructurales en la economía pueden modelar el imaginario (...) Si nos centramos en personajes "buenos" y "malos" (...) El debate deriva fácilmente hacia el moralismo, y luego hacia debates infructuosos sobre las virtudes relativas de personajes ficticios (que no se consideran un constructor sino personajes de carne y hueso), y la corrección de sus acciones ficticias. Este tipo de moralismo antropocéntrico, profundamente arraigado en los modelos maniqueos del Bien y el Mal, trata cuestiones políticas complejas como si fueran cuestiones de ética individual, lo cual viene a recordar la puesta en escena de estas historias moralistas que tanto gustan a la derecha (...)"*¹²⁸⁰

Estereotipos morales

*"Un enfoque moralista e individualista también ignora la naturaleza contradictoria de los estereotipos (...que ciertos personajes vengan a representar cosas diametralmente opuestas...) Un enfoque moralista elude también la cuestión de la naturaleza relativa de la "moralidad", que deja de lado la pregunta ¿positivo para quién? (...) El enfoque de la "imagen positiva" adoptar una moralidad burguesa que está íntimamente relacionada con el "statu quo" político. Es muy posible que lo que los grupos dominantes de cómo "positivo", por ejemplo que los westerns algunos "indios" espíen para los blancos, los miembros del grupo dominado lo consideren una traición."*¹²⁸¹

1279 Ibid., pp. 205-206.

1280 Ibid., pp. 206-207.

1281 Ibid., p. 209.

No se tiene en cuenta la focalización

“Un análisis cinematográfico reducido a estereotipos... (...) Un enfoque basado en la imagen positiva también deja de lado la cuestión de la perspectiva y del posicionamiento social de los cineastas y el público” ¿Quién habla mediante la película?”¹²⁸²

* * *

Perspectiva, dirección y focalización¹²⁸³

¿Quién piensa? ¿Quién habla? ¿Quién filma?; la focalización de Genet vs. cine antropológico sin intermediarios.

“(…) las cuestiones de dirección son tan cruciales como las cuestiones de representación. ¿quién habla mediante la película? ¿quién se supone que escucha? ¿Quién escucha en realidad? ¿Quién miran? ¿Qué deseo sociales empuja la realización de la película? Un enfoque basado en la " imagen positiva" también evita cuestiones de punto de vista y lo que Gerard Genette llama " focalización". La reformulación de Genette de la cuestión literaria clásica de " punto de vista" va más allá de la perspectiva del personaje, pues incluye en la estructuración de la información dentro del mundo de la historia a través de las coordenadas cognitivo-perspectivas de sus " habitantes". El concepto resulta esclarecedor al aplicarse a las películas liberales que dotan al "otro" de una imagen " positiva", un diálogo interesante, y tomas esporádicas de su punto de vista, pero en el que los personajes europeos o euroamericanos siguen proporcionando " centros de conciencia" y " filtros" de la información, que son los vehículos de los discursos raciales/étnicos dominante.”¹²⁸⁴

(...) El liberalismo de los medios de comunicación no permite que comunidades su alternas desempeñen unos papeles destacados en los que ellos mismos tomen sus propias decisiones, lo cual es una negación parecida a la incomodidad que sienten los liberales ante una autoafirmación sin intermediario en el ámbito político.”¹²⁸⁵

Imaginario industrial:

“El liberalismo de los medios de comunicación (...) Forma parte de una ideología que considerar el altruismo individual como la única fuerza legítima para el cambio social.”¹²⁸⁶

* * *

1282 Ibid., p. 211.

1283 En relación al Imaginario Industrial.

1284 Ibid., p. 212.

1285 Ibid., p. 213.

1286 Ibid..

Shoat y Stam comentan otros factores que el análisis de arquetipos (reducido a análisis de estereotipos) no tienen en cuenta; aunque más que hablar de arquetipos, está hablando de la manipulación del lenguaje audiovisual que lleva a cabo el imaginario industrial para perpetuar su imaginario:

“Al privilegiar un retrato social, un argumento bien personaje, a menudo se dejan de lado las dimensiones específicamente cinematográficas de las películas; muchos análisis son como los de una novela o una obra de teatro. Un análisis pormenorizado tiene que prestar atención a las "mediaciones": estructura narrativa, convenciones de género, estilo cinematográfico. Puede darse el caso de que sea la luz, el encuadre, la puesta en escena y la música (y no los personajes o el argumento) lo que transmita el discurso eurocéntrico. Algunas cuestiones básicas de mediación están relacionadas con los rapports de force, el equilibrio de poder por así decirlo, entre lo que está en primer término y lo que está de fondo. En las artes visuales, el espacio de tradicionalmente en se despliega para expresar la dinámica de la autoridad y el prestigio. En la pintura medieval anterior a la perspectiva, por ejemplo, el tamaño se correlacionaba relacionada con el estatus social: los nobles eran grandes los campesinos pequeños. El cine traduce este tipo de correspondencias de poder social en registros de lo que está en primer término y lo que estaba de fondo, dentro y fuera de la pantalla, el hablar y el silencio.”¹²⁸⁷

Cómo se representa a un grupo social: preguntas que debemos hacernos en un análisis de la representación social de un personaje o colectivo, tanto en el cine de ficción como especialmente en el documental.

“En para hablar de la imagen de un grupo social, tenemos que hacer preguntas precisa sobre las imágenes. ¿Cuánto espacio ocupan en el plano? ¿Aparecen en primeros planos por sólo en tomas lejanas? ¿Con qué frecuencia y durante cuánto tiempo aparecen en comparación con los personajes euroamericanos? ¿Son personajes activos, con motivaciones, o simplemente están de decoración? ¿La correspondencia entre lo que mirar un personaje y lo que vemos los espectadores favorece la identificación con alguien en especial? ¿Qué miradas se devuelven? ¿Cuáles no? La posición de los personajes, ¿cómo comunica distancia social o diferencias de status? ¿Quién está de cara y en el centro? El lenguaje corporal, la postura en la expresión facial, ¿cómo hacen referencia a las jerarquías sociales, arrogancia, servilismo, rector, orgullo? ¿Qué comunidad se sentimentaliza? ¿Hay alguna segregación estética por la cual un grupo hace de bueno y otro de malo? ¿La temporalidad y la subjetivización transmiten jerarquías sutiles? ¿Con qué se asocian las representaciones étnico-políticas y artísticas?”¹²⁸⁸

1287 Ibid., p. 214.

1288 Ibid., pp. 213-214.

El papel de la música:

Lenguaje audiovisual, psicología y representación social:

“La música, diegética y no diegética, es esencial para la identificación del espectador. Al lubricar la psique del espectador y engrasada las ruedas de la continuidad narrativa, la música, en conjunción con las imágenes, da nuestras respuestas emocionales, regula nuestras simpatías, nos hace llorar, nos estimula a ciertas glándulas, aplaca ciertos impulsos, de estiba ciertos temores, todo ello al servicio de los propósitos más generales de la película. ¿A quién favorecen estos procesos? ¿Cuál es el tono emocional de la película, y con qué personaje o grupo nos empuja a identificarnos?”¹²⁸⁹

* * *

La orquestación de los discursos

Lo auditivo y lo visual en la teoría de la comunicación

“En nuestra opinión, una alternativa metodológica al enfoque de " estereotipos y distorsiones" miméticos es hablar menos de imágenes y más de “voces” y “discursos.”¹²⁹⁰

(...) Resulta sintomático que el mismo término " estudios de la imagen" evite lo oral y lo "sonoro". Como sugiere George Yúdice, la preferencia por metáforas auditivas y musicales - voces, entonación, acento, polifonía - reflejar el paso del espacio lógico de la modernidad, predominantemente visual (perspectiva, evidencia empírica, dominación de la mirada), al espacio "posmoderno" de lo vocal (etnografía oral, historia de la gente, narrativas de esclavos) como un modo de devolverles la voz a los que carecen de ella.¹²⁹¹

Mientras por un lado la localización visual del espacio, con sus límites, fronteras y guardia fronteriza, forman una metáfora de las exclusiones y de arreglos jerárquicos, por otro lado, el concepto de voz sugiere una metáfora de escape de los límites que, como el sonido en el cine, remodelan la espacialidad misma.

Nuestro objetivo no es sólo el darle la vuelta a las jerarquías existentes -sustituir la demagogia de lo visual con la nueva demagogia de lo auditivo -, sino sugerir que la voz (y el sonido) y la imagen pueden tomarse en cuenta juntas, dialécticamente y diacríticamente. (...) La tarea del crítico sería la de llamar la atención sobre las voces culturales que están en juego, no sólo las que se pueden en un " primer plano" auditivo, sino también las que están distorsionadas o que quedan ahogadas por el texto.”¹²⁹²

Formular la cuestión en términos de voces y discursos nos ayuda a superar la "atracción" de lo visual, para ir más allá de la superficie epidérmica del texto. No se trata de dar importancia al color del rostro que sede en la imagen, sino al discurso una labor social figurada o real que habla "a través" de esa imagen. (...) Mientras que la palabra " imagen" plantea la cuestión del realismo mimético, la "voz" evoca con realismo de delegación e interlocución, un acto verbal situado en un lugar " desde" el que se habla "a"

1289 Ibid., p. 215.

1290 Ibid., p. 218.

1291 Ibid., p. 218.

1292 Ibid., p. 218.

alguien".¹²⁹³

(...) Se puede objetar que, en última instancia, un análisis de las "voces" textuales tendría los mismos problemas que un análisis centrado en "imágenes". ¿Por qué iba ser más fácil determinar una "voz auténtica" que determinará una "imagen auténtica"? En nuestra opinión, la cuestión es abandonar el lenguaje de "autenticidad" como sea la verosimilitud fuera una especie de "patrón de oro", en favor de un lenguaje de "discursos" con su referencia implícita a la pertenencia a la comunidad y a la intertextualidad.¹²⁹⁴

Influencia de la polifonía de Bajtin:

- La voz es individual, tiene "autoría".
- El discurso es social, es "sin autor".

Pero la voz siempre vehicula un discurso:

"En una voz, podríamos añadir, no es exactamente congruente con un discurso, pues mientras el discurso es institucional, transpersonal, sin autor, la voz es personalizada, tienen entonación y acento de autoría y constituye una interacción de discursos (sean individuales o colectivos). La idea de voz está abierta la pluralidad; una voz nunca es meramente una voz; también transmite un discurso, pues incluso una voz individual es la suma discursiva una polifonía de voces. La heteroglosia de bajtín, al fin y al cabo, es simplemente otro nombre para las contradicciones que están generadas socialmente y que constituyen el sujeto (al igual que en el caso de los medios de comunicación) como el espacio de discursos en conflicto y de voces en liza. Un enfoque discursivo también evita las trampas moralistas y esencialistas que se insertan en los "estereotipos negativos" y en el análisis de "imágenes positivas"¹²⁹⁵.

(...) "Los personajes no son esencias unitarias, una especie de amalgama de actor y personaje con la que uno pueda fantasear fácilmente como si fueran entidades de carne y hueso que existen en alguna parte detrás de la "diégesis, sino que son constructos ficticio-discursivos. Así, toda la cuestión se sitúa en un plano socioideológico y no en un plano individual-moralista. Finalmente, la predilección por lo discursivo nos permite comparar los discursos de una película no con lo "real" inaccesible, sino con discursos emparentados que circula socialmente y que forman parte de un continuo: periodismo, novela, noticias de televisión, programas, discursos políticos, ensayos académicos y canciones populares."¹²⁹⁶

(...) La polifonía no consiste en que aparezca un cierto grupo representativo, sino en impulsar un espacio textual en el que la voz de ese grupo pueda escucharse a plena potencia y resonar. No es una cuestión del pluralismo sino de multivocalidad, un enfoque que se empeñan en cultivar y realzar la diferencia cultural, pero que al haber se esfuerza en abolir las desigualdades generadas socialmente.¹²⁹⁷ (...) La dialéctica de la presencia/ausencia,¹²⁹⁸

1293 Ibid., p. 219.

1294 Ibid., p. 219.

1295 Ibid., p. 219.

1296 Ibid., p. 220.

1297 Ibid., p. 220.

1298 Ibid., p. 224.

Una nueva educación audiovisual:

“Una educación audiovisual multicultural despejaría a quién se dirigen ciertas películas y cuestionaría las normas "universales" del texto.”¹²⁹⁹

Culturalización vs. analfabetismo; aprender a desconfiar de las imágenes:

Las lecturas resistentes, dependen de cierta preparación política o cultural que "predispone" a que el espectador haga una lectura crítica. Pero... ¿cómo puede el espectador hacer una lectura subversiva de la imagen? ¿Desde qué ámbito o condiciones (materiales y espirituales) se siente capacitado para hacer una lectura crítica de resistencia respecto a las imágenes que está viendo?

“(John Fiske) Considera que los telespectadores buscan lecturas "subversivas" basadas en su memoria popular". Según esta teoría los espectadores no están "ciegos y drogados" respecto a las imágenes, sino que saben perfectamente lo que están viendo y son capaces de cuestionarlo y hacer un juicio de Valor. "dice, por ejemplo, el racismo de los medios de comunicación dominantes no se le escapa a las minorías."

Pero Shoat y Stam no se muestran muy de acuerdo con esta teoría, pues *“aunque las comunidades menos privilegiadas puedan decodificar la programación dominante a través de un punto de vista resistente, sólo lo consiguen en la medida en que en su vida colectiva y su memoria histórica le proporcionan un marco de comprensión alternativo.”¹³⁰⁰*

Una educación multicultural del audiovisual (proyecto de pedagogía experimental que encarne de un modo simbólico los ideales multiculturales.):

“Una educación radical sobre los medios de comunicación de masas aumentaría nivel de concienciación de todas las voces culturales que transmiten. Señalaría tanto las voces hegemónicas de fuera de la pantalla como las que están suprimidas humor datadas. El objetivo sería distinguir las connotaciones a menudo distorsionadas de la utopía en los medios de comunicación de masas, mientras se señalan los obstáculos estructurales que hacen que la utopía sea menos realizable y a veces incluso menos imaginable (recordemos que por " utopía" nos referimos no a metanarrativas "progresistas" totalizantes, sino a "utopías críticas" generadas por el descontento de la vida diaria y que apuntan a una reimaginación de lo posible). Tal enfoque combatiría la selectividad escucha promovida por la cultura de masas. (...) No se trata de imponer una interpretación, sino de quitar las mordazas de hacer que se oigan por igual todas las voces (metáfora del mercado de sonidos en un estudio de grabación. (...) Una educación basada en los medios de comunicación (...) podría remediar la falta de experiencias de alterización (...) ayudar a los estudiantes a imaginar posturas alternativas en las que un sujeto puede situarse y deseos sociales distintos de los suyos.”¹³⁰¹

1299 Ibid., p. 324.

1300 Ibid., p. 324.

1301 Ibid., p. 326.

Una nueva educación que defienda la identidad cultural y la multiculturalidad; todos somos “híbridos” fagocitados y fagocitadores por/de alteridades:

“Como Stuart Hill ha señalado, la identidad cultural trata de “llegar a ser” además de “ser”, de pertenecer al futuro y también al pasado, los estudios de la comunicación multicultural pueden facilitar un espacio educativo para interpretar las esperanzas secretas de la vida social, un laboratorio para la articulación segura de las opresiones y las utopías identitarias, un espacio de fantasías colectivas y de alianzas imaginadas”

Y que fomente la capacidad humana colectiva de autoproducción (imaginario “natura naturans” locales):

“En este sentido, podríamos considerar que los medios de comunicación ejercen un poder tribalizante, al incrementar potencialmente el “aché” (palabra yoruba que significa “ poder de realización”) de una comunidad o coalición emergente.”¹³⁰²

¿Puede el poder aceptar el multiculturalismo?

“Las configuraciones históricas del poder y del conocimiento General una clara asimetría a la hora de aceptar el relativismo recíproco de diferentes culturas, “ la idea de que varias culturas deberían llegar a percibir las limitaciones de su propio punto de vista cultural y social”. (...) “ los poderes no están acostumbrados a ser relativizados; las representaciones y las instituciones mundiales están hechas a la medida de su narcisismo. Así, una relativización repentina hecha desde una perspectiva menos halagüeña se vive como un “ shock”, un escándalo, lo cual genera un discurso histérico del peligro que corren la urbanidad y de victimización invertida.”¹³⁰³

El multiculturalismo policéntrico (definición, conclusiones finales):

“No consiste en hacer que los otros se sientan bien consigo mismos. También hace una contribución epistemológica, cognitiva. Más que una respuesta a un desafío demográfico, es una muestra de la lucidez histórica que debería haber tenido lugar hace mucho tiempo, una cuestión no de caridad, sino de justicia. Como respuesta a la autocomplacencia trasnochada (...) del monoculturalismo. Es parte de una nueva e indispensable manera de concebir la política en el ámbito de la cultura a nivel global.”¹³⁰⁴

* * *

1302 Ibid., p. 327.

1303 Ibid., p. 329.

1304 Ibid., p. 329.

Sobre la identificación del espectador con el film

Aspectos psicológicos y aspectos sociales en la construcción de un imaginario y la identidad del espectador:

Lo que Shoat y Stam nos plantean es la importancia de los estudios multiculturales aplicados a la teoría cinematográfica (la recepción del multiculturalismo a través del audiovisual, la política del multiculturalismo en la era posmoderna, la constitución polimórfica del espectador,...). En general, las teorías han preferido inclinarse por aspectos psicológicos para estudiar dinámicas audiovisuales como la recepción, la representación o la narrativa. En cambio, lo que están defendiendo estos autores son aquellas líneas de investigación que se basan en variables y factores externos, como son el contexto histórico, la intermediación cultural, las características económicas, etc. Por lo tanto, nos tenemos que preguntar, junto a estos autores, ¿hasta qué punto intervienen los factores materiales *externos* y los psíquicos *internos* en la construcción mental de un imaginario por parte del espectador? ¿Qué factores tienen más “peso”, cuáles son más determinantes, los externos o los internos, los materiales o los espirituales?

Es decir, según Shoat y Stam, la construcción de un imaginario – sea éste expresado plásticamente o reste como generador de dinámicas internas – no sólo depende de procesos psicológicos (identificación del espectador, direccionalidad de su deseo, etc.), sino también de procesos socio-históricos (situación política, desarrollo económico, etc.). En verdad, estos autores plantean una cuestión que nosotros exponemos a otro nivel: ¿cómo los imaginarios moldean la identidad? Para ellos la cuestión es si existe, por así decirlo, una concordancia específica entre el tipo de cine que se ve y el tipo de espectador que se es. Por ejemplo, cabe preguntarse si la reiteración y la sobreexposición a películas, pongamos el caso, machistas, generan o conforman una mentalidad o un imaginario machista. La cuestión es si podemos hacer esta identificación con ligereza, y para estos autores la respuesta es que no. Para Shoat y Stam, el filme no determina que el espectador sea de un modo determinado, pues en sí no tiene la “suficiente fuerza” como para cambiar a nadie, y menos en el caso de que el espectador esté bien “educado” y “tenga capacidad crítica para defenderse de las imágenes”. Lo que vienen a decir es que es necesario que el espectador esté de alguna manera preparado para que un film, por ejemplo, “potencialmente” machista actúe sobre él, volviéndose el filme, por así decirlo, machista en “acto”. Para Shoat y Stam, el espectador pertenece a un contexto material determinado (condiciones materiales de recepción) que es lo decisivo a la hora de que un film con un germen “machista” actúe sobre él. Es decir, que el germen machista que alberga el filme (condiciones psíquicas de transferencia) sólo logrará despertarse en el espectador si su contexto histórico le posibilita el ambiente para que el imaginario machista del filme despierte en su mente con capacidad de actuar y de incidir sobre su imaginario.

Es resumen, que para que un imaginario te colonice a través de un filme, no es suficiente con el “poder” psíquico del filme, el espectador ha de estar pre-dispuesto por su contexto histórico para que eso suceda. Este hecho manifiesta la importancia de la educación audiovisual como herramienta anti-colonizadora, como modo de proteger y liberar el imaginario.

“(…) En la era posmoderna, la identidad está en parte modelada por los medios de comunicación. Al

compartir el sentimiento de pertenecer a una comunidad con gente a la que en realidad nunca vemos, hay tradiciones que afectan a los consumidores de medios de comunicación electrónicos que no tienen ninguna conexión ancestral

(...) Como vimos antes, aunque el espectador de películas pueda modelar un imaginario imperial, no hay nada intrínseco ni en el celuloide ni en el aparato que haga que ese espectador sea necesariamente retrógrado.”

El espectador y la recepción del filme; condiciones materiales de recepción y condiciones psíquicas de transferencia:

Así, por un lado tenemos unas condiciones psíquicas de transferencia, una “potencia” del filme, que nosotros hemos explicado mediante una “influencia arquetípica”; y por otro, unas condiciones materiales de recepción, unas condiciones socio-históricas, una “influencia social”, que hacen que esa potencia actúe y se convierta en acto, acontecimiento que nosotros hemos explicado como “posesión” del universo imaginario del espectador.

“Las fuertes "ficciones de sujeto" que produce un cine narrativo no son automáticas ni inevitables, ni pueden separarse de los deseos, experiencias y conocimientos de un espectador que está situado históricamente, que no forma parte del texto y que está atravesado por conjuntos de relaciones de poder como la nación, la raza, la clase, el género y la sexualidad. (...) La recepción de los medios de comunicación la forman un triálogo entre textos, lectores y comunidades, en el que se establecen claras relaciones sociales y discursivas. Así, el espacio del espectador es un lugar negociable de interacción y lucha, que permite, por ejemplo, lecturas resistentes y "aberrantes", ya que la conciencia o la experiencia de un público determinado genera una contraposición a las representaciones dominantes.”¹³⁰⁵

Shoat y Stam, a través de los estudios multiculturales, están planteando dudas sobre las teorías de identificación del espectador "canónicas". La recepción en un contexto colonial altera el proceso mismo de identificación. El cine de Hollywood puede producir varios efectos sobre el espectador dependiendo del contexto o cultural de este, puede provocar una especie de esquizofrenia o contradicción en los espectadores, quienes por un lado pueden interiorizar aquello como algo ideal, produciendo “crisis de identidad”.

(...) Al centrarse exclusivamente las diferencias sexuales en (y no en otros tipos de diferencia) y al privilegiar lo intrapsíquico (y no lo intersubjetivo y lo discursivo), la teoría cinematográfica a menudo ha dejado de lado el estudio de la recepción pública de ciertas tendencias raciales y culturales. Y aunque la teoría de la comunicación reciente ha explorado productivamente los modos psicológicamente diferenciados de ser espectador, casi nunca lo ha hecho desde las coordenadas del multiculturalismo.”¹³⁰⁶

(...) La naturaleza culturalmente abigarrada del espectador proviene de los diversos lugares los que se recibe el cine, de las distancias temporales que allí cuando las películas se ven en momentos históricos

¹³⁰⁵Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. pp. 317.

¹³⁰⁶Ibíd., p. 318.

distintos, y del posicionamiento conflictual del sujeto a respecto un tema y la afiliación de los espectadores mismos a una comunidad. “¹³⁰⁷

Comprender la cuestión mediante ejes de coordenadas o “interseccionalidades” (“pantalla-contexto”):

“Quisiéramos añadir que una lectura “resistente” desde una de estas coordenadas (por ejemplo, clase) puede ir acompañada de una lectura “dominante” en otra coordenada (por ejemplo, raza) y de otras permutaciones que incluyan la pertenencia y la identidad social.”¹³⁰⁸

“Ni el texto o ni el espectador son entidades preconstituidas, estáticas; dentro de un proceso dialógico incesante, los espectadores modelan y también son modelados por la experiencia cinematográfica. El deseo cinematográfico no es sólo intrafísico; es también social e ideológico. En este sentido, la idea de “lecturas negociadas” basada en clase e ideología podría ampliarse a cuestiones de raza y etnicidad. Así, podríamos hablar de lecturas “racialmente dominantes”, de lecturas “racialmente negociadas” y de lecturas “racialmente resistentes”. ”¹³⁰⁹

Shoat y Stam plantean estas directrices para analizar el fenómeno de la recepción por parte del espectador en todas sus dimensiones. Desde los estudios multiculturales, hacen hincapié, por lo tanto, en aspectos que tienen que ver con variables históricas, sociales, culturales y políticas.

Lo psíquico como eje en sí mismo y no sólo como efecto; no hay estructura sin “pre-estructura” ni “super-estructura”:

Sin embargo, nosotros queremos complejizar un poco estas directrices añadiendo variables y coordenadas que dirijan los estudios sobre la recepción a un nivel que englobe tanto las coordenadas materiales como las espirituales. Pues entendemos que sólo desde ese cruce puede llegar a entenderse el fenómeno general de la super-estructura y particular de lo imaginario, como “velo”, “filtro”, “nebulosa” generada y generadora de imágenes.

Así, cuando Shoat y Stam nos hablan de las coordenadas de (lo que nosotros hemos llamado) la “estructura”, consideramos necesario delinear otra coordenada pre-estructural que cruce con la estructura material de los acontecimientos. Es decir, se nos plantea necesaria otro eje, una “ordenada” (“Y”), la pre-estructura para comprender el resultado que ambas van a generar: la super-estructura.

En el espectador intervienen varios niveles de recepción (cruce “psíquico-material”); algunas coordenadas son el texto, el aparato, la historia y el discurso:

“En nuestra opinión, cualquier etnografía exhaustiva de la recepción debe distinguir múltiples registros:”

1. El espectador como creación del texto mismo (mediante convenciones de focalización, punto de vista, estructura narrativa y puesta en escena).
2. El espectador como creación del aparato técnico (que es variado y está en evolución; sala de cine, vídeo

¹³⁰⁷Ibíd., p. 319.

¹³⁰⁸ Ibid., p. 320

¹³⁰⁹ Ibid., pp. 320-321.

doméstico, tecnología interactiva,...).

3. El espectador como creación de los contextos institucionales de la recepción (el ritual social de ir al cine, los análisis de clase, la filmoteca).
4. El espectador constituido por las ideologías y los discursos existentes.
5. El espectador de hecho, tal como se define por su personificación, raza, género y su situación histórica.

En resumidas cuentas, los elementos que ha de tener en cuenta son el texto, el aparato, el discurso y la historia. Por lo tanto, el análisis de la recepción debe explorar las tensiones entre sus diferentes niveles, los diversos modos en que el texto, el aparato, la historia y el discurso construyen al espectador y las maneras en que el espectador, como sujeto/interlocutor, da forma al encuentro.¹³¹⁰

Ejemplo de condición material de recepción: la importancia de la sala de cine, una comunidad social.

“Lejos de ser esencialmente retrógrado y alienante, el espacio de la recepción de los medios de comunicación es escenario de contradicciones políticas (...) Es poco probable que quienes hayan sido testigos pueden formado parte de un público combativo, dado a los silbidos, insultos, risas irónicas o comentario satíricos digan que los espectadores son objetos pasivos de un aparato todopoderoso. En comunidad estarás los comentarios verbales improvisados, el público hacer comentarios a la pantalla y a los demás, afirmando la existencia de la comunidad misma. A veces establece un diálogo en toda regla; la película pierde su control diegético, de aquel espectáculo se desplaza de la pantalla las butacas. Expresiones paralingüísticas, como silbidos o aplausos, crean un efecto distanciador; la participación de público modifica la experiencia de la película.”¹³¹¹

Ejemplo de condición psíquica de transferencia: no todo el cine de hollywood es reaccionario, se busca a muchos públicos.

“Además, el mismo aparato cinematográfico que crea las superproducciones puede también ofrece películas alternativas a los públicos. Mientras las películas de aventuras pueden alimentar el narcisismo imperial, hay algunas películas que alagan a sujetos de ideologías menos retrógradas. Tampoco es que las películas de Hollywood se han monolíticamente reaccionarias. Hasta los textos hegemónicos tienen que negociar la variedad de deseos de la comunidad —Hollywood lo llama "prospección de mercados". Como han explicado Fredric Jameson, Hans Magnus Enzensberger, Richard Dyer y Jane Feuer, para explicar la atracción que siente el público hacia un texto o un medio, uno debe buscar no sólo el "espectro ideológico" que hace que la gente tenga cierta complicidad con las relaciones sociales existentes, sino también la semilla de una fantasía utópica que vaya más allá de estas relaciones. lo cual hace que el medio se constituya en la realización proyectada de lo que se desea y que no está dentro del "statu quo". Es sintomático que incluso héroes imperialistas como Rambo o Indiana Jones sean presentados no como opresores, sino como liberadores de pueblo subyugados. El cine puede alimentar los sueños de mejora social o apoyar la lucha por la transformación social. Por su parte, los contextos alterados (por ejemplo,

1310 Ibid., p. 320.

1311 Ibid., p. 322.

proyección de películas en hospitales, sedes de sindicatos o centros sociales) también genera lecturas alteradas. La confrontación me simplemente en telespectador individual y el autor/película individual — una formulación que recuerda el tropo de "la sociedad contra el individuo"—, sino entre diversas comunidades dentro de contextos variados queden las varias películas de maneras distintas.”¹³¹²

En resumen, no hay “espectadores puros”, todo espectador es el resultado de diversos ejes de coordenadas:

“(Eje “lector-texto”) David Morley sugiere un acercamiento discursivo que definiría el hecho de ser espectador como el "momento en que los discursos del lector se encuentran con el discurso del texto”. ”¹³¹³

“Como vimos antes, aunque el espectador de películas pueda modelar un imaginario imperial, no hay nada intrínseco ni en el celuloide ni en el aparato que haga que ese espectador sea necesariamente retrógrado (...) Tampoco hay una correspondencia perfecta entre espectador alternativo y texto alternativo: aquí también hay tensiones respecto a la clase, género, sexualidad, ideología.”¹³¹⁴

Para Shoat y Stam, igual que nosotros venimos defendiendo a lo largo de la investigación, cada sujeto es a la vez muchos sujetos. Esto es, no existen espectadores puros – como no existen sujetos “masculino-patriarcales” puros, o “andróginos puros” –, sino que tanto el espectador audiovisual como su identidad imaginaria depende de un proceso de cruces y de encuentros. La forma de éstos, el polipsiquismo de éstos, caracteriza tanto a los imaginarios como a los actos simbólicos que los reproducen y los originan, los productos culturales.

Polipsiquismo, la constitución de un imaginario como resultado de una compleja combinatoria, efecto de varios cruces entre múltiples pares de ejes:

“De hecho, nosotros discutiríamos en contra de la idea de un espectador esencial limitado por la raza, la cultura, o incluso la ideología – el espectador blanco, el espectador negro, el espectador latino, el espectador resistente –. **1)** Primero, las categorías mismas son sociológicamente imprecisas y suprimen la heteroglosia característica de todas las comunidades. (...) **2)** Segundo, las categorías reprimen en la heteroglosia que hay dentro de los espectadores mismos. Los espectadores están involucrados en identidades (e identificaciones) múltiples que tienen que ver con el género, la raza, la preferencia sexual, la religión, la clase y la edad. **3)** Tercero, unas identidad de superficiales socialmente impuestas no determinan claramente las identificaciones personales y las lealtades políticas. No es sólo cuestión de saber qué es uno o de dónde es uno, sino también de saber qué desea ser uno, a dónde quiere llegar uno y con quien quiere ir uno. Dentro de la compleja "combinatoria" de las posiciones de los espectadores, los miembros de un grupo oprimido podrían identificarse con el grupo opresor (...) Del mismo modo que miembros de grupos privilegiados podrían identificarse con las luchas de los grupos oprimidos. El

1312 Ibid., pp. 322-323.

1313 Ibid., p. 320 (véase David Morley, *The "Nationalwide Audience": Structures and Decoding*, Londres, BFI, 1980).

1314 Ibid., p. 317 y 320.

posicionamiento del espectador es relacional: unas comunidades pueden identificarse con otra según una cercanía compartida o según un enemigo común. El espectador, en definitiva, vive en un mundo de contradicciones y diferencias que se ramifica y cambian.¹³¹⁵.

Polipsiquismo, convergencia de varios imaginarios, naturaleza plural de la “posesión”; todo depende de las características de las coordenadas que intervengan en el cruce:

“Así, las posiciones del espectador son multiformes, fragmentadas e incluso esquizofrénicas. Considerar la discontinuidad cultural, discursiva y política de la identificación del espectador implica la existencia de una serie de espacios; la misma persona podría encontrarse asociada a códigos discursos contradictorios. El espectador de cine hegemónico podría apoyar conscientemente una narrativa o una ideología, pero subliminalmente ser seducido por otras fantasías enunciadas en el texto. Así pues, no podemos plantear una polaridad simple entre espectadores incesantemente resistentes y políticamente correctos, por un lado, y espectadores culturalmente ingenuos, por otro. Incluso los espectadores políticamente correctos son complejos, contradictorios, se han desarrollado de manera desigual, poco uniforme. A este respecto, este “desarrollo desigual” tiene que ver, por un lado, con la contradicción entre el encanto carismático y el poder del aparato, de la narrativa, de la interpretación, y por otro lado, con el grado de la distancia política e intelectual en la que se encuentran espectador respecto a ese encanto y poder. La descripción que hace Bertolt Brecht de su reacción ante una película imperialista clásica, “Gunga Din” (1939), de George Stevens, es muy significativa. “En la película “Gunga Din” (...) Vi las fuerzas de ocupación británicas luchar contra la población local (...) Los indios eran criaturas primitivas, o cómicas o malvadas: cómicas cuando eran leales a los británicos, y malvadas cuando les eran hostiles (...) Uno de los indios traicionó a sus compatriotas, sacrificando su vida para que sus conciudadanos fueran derrotados, lo cual fue merecedor del sincero aplauso del público. Yo también me conmoví: tenía ganas de aplaudir y de reír en los momentos adecuados. A pesar de que sabía todo el rato que había algo que no cuadraba bien, que los indios no son un pueblo primitivo de inculto, sino una cultura antiquísima y magnífica, y que al tal Gunga Din también se le podía considerar un traidor a su gente”. Incluso el teórico del distanciamiento, pues, no podía distanciarse emocionalmente de las poderosas máquinas imperiales creadoras de mitos.”¹³¹⁶

Ejemplos de cómo dos espectadores se muestran diferentes respecto a un mismo filme (mediante la inserción de la percepción en la historia, que moviliza símbolos locales) :

“Las diferentes reacciones a las películas son sintomáticas de las diferentes experiencias históricas y deseo sociales. ¿Cómo podemos explicar (...) mediante qué sublevaciones de la identificación se recibía a Rambo a veces en el Líbano anti-Estados Unidos, como un producto del imperialismo americano, sino como un ejemplo del Valor que se le supone al soldado?

1315 Ibid., pp. 320-321.

1316 La cita de Brecht es de John Willet (comp.), Brecht on Theater, Londres, Hill and Wang, 1964, pág. 151.) Shoat & Stam (2002); op. Cit. p. 321.

La percepción se inserta en la historia. Unas mismas imágenes y unos mismos sonidos filmicos pueden sugerir cosas diferentes en sitios distintos. (...) Las imágenes que a un espectador que pueden parecer perfectamente normales, a otro le podrían despertar un sentimiento de exclusión. (...) Si las comunidades responden de manera diferente a acontecimientos cargados simbólicamente (...) también responden de manera distinta a las representaciones mediatizadas.”¹³¹⁷

Ejemplos de cómo dos espectadores se muestran iguales respecto a un mismo filme o filmes distintos (mediante “estructuras de sentir analógicas” que te movilizan a identificarte con tus semejantes):

“El hecho de que en el espectador se ven cada vez más diferencias y contradicciones no significa que no haya un proceso contrario que aglutine identificaciones, transacciones e imagine posibles alianzas. Enmendando a Raymond Williams, nosotros quisiéramos defender la existencia, dentro y fuera de los cines, de “unas estructuras de sentir “analógicas””, es decir, a favor de una estructuración de la identificación cinematográfica que incluye aspectos culturales, políticos y sociales, que esté relacionada con sentir de manera más o menos fuerte afinidades en la percepción social o con la experiencia histórica. El espectador se muestra sociológicamente compartimentalizado; varias comunidades pueden resultar juntas. En un contexto donde la comunidad de uno no está representada, las identificaciones analógicas se convierten en una válvula de escape que sirve para compensar.”¹³¹⁸

* * *

Cruces, ejes e intersecciones:

Nuevos modelos teóricos para entender el fenómeno “cine”:

Los estudios multiculturales de los espectadores y las cinematografías ponen en evidencia la necesidad de nuevos parámetros para entender tanto la producción cinematográfica como el efecto diegético. En definitiva, se hace necesario plantearse un cruce teórico, pues si el fenómeno cinematográfico (producción-recepción) depende de un cruce, también la teoría cinematográfica tendrá que cruzarse.

Vs. las teorías tradicionales del cine:

“(…) Las teorías del aparato y del cine dominante que empezaron a desarrollarse a principios de los años setenta fueron criticadas acertadamente por ser monolíticas, incluso paranoicas, y por no dar cabida a un despliegue progresista del aparato, a textos resistentes o a “lecturas aberrantes”.”¹³¹⁹

Crítica al análisis de la recepción puramente cognitivo que no tiene en cuenta la influencia material (de producción y recepción) y por servir sólo para ejemplos de cine occidental:

“La recepción del cine no se puede abordar desde un enfoque puramente cognitivo, pues éste no puede dar cuenta de tales diferencias. No explora cómo se puede hacer que los espectadores se identifiquen con

1317 Ibid., pp. 323 y 324.

1318 Ibid., p. 322.

1319 Ibid., p. 323.

*relatos contados contra ellos mismos. Al privilegiar la de notación ante la connotación, el modelo cognitivo no puede dar cabida a lo que uno podría llamar “esquemas racionalizados” o “cognición con tendencias étnicas.”*¹³²⁰

Ejemplo de cruce teórico: teoría psíquica (Edgar Morin; *El cine o el hombre imaginario*, 1958) + teoría social (Multiculturalismo).

*“Si, por un lado, el espectador está estructurado y determinado, por otro, está abierto y polimorfo. La experiencia cinematográfica tiene un lado lúcido y atrevido, así como uno imperioso; crean a un yo “mutante” que ocupa una serie de posiciones. Uno está “doblado” por el aparato cinematográfico, que está en la sala de cine y, a la vez, por la cámara/proyector y por la acción de la pantalla. Y uno, además, está disperso mediante la multiplicidad de perspectivas proporcionadas por incluso el montaje más convencional. Las “proyecciones-identificaciones polimorfas” (terminología de Edgar Morin) trascienden a cierto nivel las determinaciones de la moralidad local, el medio social y la afiliación étnica. El espectador puede convertirse en un espacio liminal de sueños y de autocreación. Mediante su camaleonismo psíquico, las posiciones normales, como el carnaval, se suspenden.”*¹³²¹

La aparición de las nuevas tecnologías, el mundo multicultural y su influencia sobre el espectador contemporáneo:

Todas estas cuestiones deben considerarse a la luz de los cambios que experimentan las tecnologías audiovisuales.

*“Estas tecnologías hacen que sea posible saltarse la búsqueda de un modelo profílmico del mundo; uno puede dar forma visual a ideas abstractas y a sueños improbables. La imagen ya no es una copia, sino que adquiere una vida y un dinamismo propios dentro de un circuito interactivo. Por su parte, el correo electrónico hace que sea posible que una comunidad de extraños intercambie textos, imágenes, imágenes de vídeo, y así se permita un nuevo tipo de educación internacional (...) La cuestión no es simplemente transmitir sensaciones, sino promover el conocimiento estructural y el compromiso para el cambio.”*¹³²²

1320 Ibid., p. 323.

1321 Ibid., p. 325.

1322 Ibid., p. 325.

3) Integración / Reubicación audiovisual del imaginario:

Índice:

- *Aceptar el multiculturalismo.*
- *Un nuevo espectador.*
- *El Pueblo; representación autónoma y heterónoma.*
- *Post-modernidad y multitud.*
- *Internet; el audiovisual en la redes sociales.*

Aceptar el multiculturalismo:

Como conciliar un arte intelectual y un arte “popular” o “de masas”:

“Pero si la “corrección política” sugiere una austeridad aburrida y del púlpito, la frase “cultura popular” despierta una sensación de placer. Así, (...) hay una pregunta que recorre este libro; es la siguiente: (...) Dado el eclipse de las meta narrativas revolucionarias en la era posmoderna, ¿cómo criticamos a los medios eurocéntrico dominantes y a la vez sacamos el máximo partido de sus placeres innegables?”¹³²³

¿Es incorrecto un discurso científico que hable sobre el espíritu, el alma y la metafísica?

“De hecho, hay un profundo sustrato o cuasi religioso que subyacen bajo la búsqueda de textos políticos perfectamente correctos. En este sentido, deberíamos dejar de preocuparnos por la incorrección (una palabra que recuerda a “pecado” pero puesta al día a través del positivismo), de buscar textos perfectamente correctos (hechos a la medida de la palabra sagrada canónica), y de buscar personajes perfectos (moderados en divinidades impecables y empapadas infalibles); y en vez de todo esto deberíamos asumir la imperfección y la contradicción (...) Más que construir un concepto purista de textos correctos o lugares inmaculados de resistencia, nos gustaría proponer una actitud positivamente depredadora que abarque potencialidades educativas y estéticas en una gran variedad de prácticas culturales, y que encuentren ellas las semillas de subversión que puedan florecer en un contexto alterado. Más que enzarzarnos en una crítica autoritaria y moralista, nuestra esperanza es señalar las posibilidades exuberantes que el multiculturalismo policéntrico y crítico abre ante nosotros”¹³²⁴

El concepto de multiculturalismo o la confabulación del imaginario femenino y el andrógino contra el poder:

“El concepto de “multiculturalismo”, pues, está abierto polisémicamente a varias interpretaciones y sujeto a los embates de diversas tendencias políticas; se ha convertido en una palabra vacía de significado en la que diversos grupos proyectan sus esperanzas y sus temores. En la versión más frecuente, degenera fácilmente en un pluralismo de imagen decretado por el estado o por una empresa (...) Con intenciones ideológicas o comerciales.

¹³²³Shoat, E. y Stam, R. (2002);

¹³²⁴ Ibid., p. 30.

*Para nosotros, la palabra " multiculturalismo" no tiene esencia; señala un debate. Conscientes de su ambigüedad, nos gustaría poder contar con ella para hacer una crítica radical de las relaciones de poder y convertirla en debate de un intercomunitarismo recíproco y más sustantivo. (...) Un multiculturalismo radical, según nuestro punto de vista, tiene menos que ver con artefactos, cánones y representaciones que con las comunidades que hay " detrás" de los artefactos. En este sentido, Un multiculturalismo cultural reclama una reestructuración profunda y una reconceptualización de las relaciones de poder entre las comunidades culturales. Rechazando un discurso fragmentador-guetizante, hermana comunidades minoritarias, y desafía la jerarquía que hace que unas comunidades sean "minoritarias" y otras "mayoritarias" y "normativas". Así, lo que los neoconservadores en realidad encuentran amenazante sobre las formas más radicales de multiculturalismo es el reagrupamiento político e intelectual por el que distintas "minorías" se convierten en una mayoría que quiere algo más que se le " tolere" formar coaliciones intercomunitarias activas.*¹³²⁵

Imagen opresora vs. imagen oprimida:

¿Qué significan las imágenes multiculturalista? ¿se trata de la producción de un imaginario que mezcla la naturaleza del “femenino” con el “andrógino”? Nosotros pensamos que sí, en cualquier caso, el “poder” lo ve de un modo diferente. Como indican Shoat y Stam, los neoconservadores acusan a los multiculturalistas de separar a las gentes, de balcanizar el país, de destacar lo que divide en vez de señalar lo que les une, de crear comunidades "étnicas" que forman enclaves sellados herméticamente. Desde la óptica de los oprimidos, en cambio, las imágenes televisivas y sobre todo el discurso narrativo de las mismas, refuerza esa imagen. Sin embargo, ellos consideran necesario otro discurso que contradiga esa mentira, una narrativa que muestre como la distribución desigual del poder genera por sí misma violencia y divisiones; que ofrezca una visión de las relaciones sociales más igualitaria.

*“Un multiculturalismo radical, según nuestro punto de vista, tienen menos que ver con artefactos, cánones y representaciones que con las comunidades que hay “detrás” de los artefactos.”*¹³²⁶

Shoat y Stam y el concepto “multiculturalismo policéntrico”:

*“La idea de policentrismo, a nuestro modo de ver, engloba al multiculturalismo. Implica una reestructuración de las relaciones intercomunitarias dentro y más allá de la nación-estado según los imperativos internos de diversas comunidades. Dentro de una visión policéntrica, el mundo tiene muchos centros culturales dinámicos y muchas posiciones estratégicas posibles.”*¹³²⁷

Multiculturalismo vs. pluralismo liberal

1) "el multiculturalismo policéntrico difiere del pluralismo liberal de las siguientes maneras. Primero, a diferencia del discurso pluralista-liberal de los universales éticos-libertad, tolerancia, caridad-, el multiculturalismo policéntrico considera toda la historia cultural en relación al poder social. [No se basa

1325 Ibid., pp. 68-69.

1326 Ibid., p. 69.

1327 Ibid., pp. 69-70.

en la hipersensibilidad hacia otros grupos, sino que centra su interés] sobre la dispersión-repartición del poder, sobre da poder a los que no tienen, sobre transformar los discursos y las instituciones que requiere subordinación. El multiculturalismo policéntrico exige cambios no sólo en las imágenes sino en las relaciones de poder.

2) “no predica una pseudoigualdad de todos los puntos de vista; está del lado de los que están mal representados, los marginados y los oprimidos.”¹³²⁸

Terceridad epistemológica

3) “el multiculturalismo policéntrico le da una “ventaja epistemológica” a quienes se han visto empujados por circunstancias históricas a lo que W. B. Dubois ha llamado “doble consciencia”, a quienes se ven obligados a negociar los “márgenes” y el “centro” (o los muchos márgenes y muchos centros), pues de ese modo que dan mejor situados para “deconstruir” los discursos restringida mente nacionales o dominantes.”¹³²⁹

Cultura: la transferencia recíproca entre individuos

“El multiculturalismo policéntrico es recíproco, dialógico; considera que todos los actos de intercambio cultural o verbal ocurren no entre individuos o culturas marcadamente discretos si no entre comunidades e individuos cambiantes impermeables. Dentro de la lucha por la hegemonía y la resistencia que está teniendo lugar, cada acto de interlocución cultural cambia a los dos interlocutores.”¹³³⁰

* * *

Un nuevo espectador:

Crear un público y nuevos circuitos de distribución

“Fue precisamente tal voluntad de “crear un público. Este cine chocaba con los canales de distribución dominantes que imposibilitaban una circulación libre de las copias... “abriéndose con ello un nuevo desafío, una nueva dimensión de politicidad del cine: la necesidad de crear otros circuitos, autónomos de independientes, donde la recepción no estuviera media(tiza)da por los propietarios de los canales tradicionales. Así nació SLON, cooperativa independiente impulsada por Chris Marker y que aún funciona hoy bajo el nombre de Iskra.

(...) De ese modo, el significado político de una película se ensancha: ya no sólo impugna las relaciones jerárquicas entre quienes hacen cine (director-técnico), ni entre quienes firman y son filmados, sino también el ente producción y recepción, autores y público, mediante la creación de otros contextos y la recepción alternativa que permiten. (...) Es la sustancia de la máxima del Grupo Vertov: “no es decir, yo, cineasta, voy a realizar películas políticas, sino, por el contrario, voy a realizar políticamente películas políticas” (entrevista con Jean-Luc Godard por Yvonne Baby.”¹³³¹

1328 Ibid., p. 70.

1329 Ibid., p. 70.

1330 Ibid., p. 70.

1331 Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (2008); op. cit. p. 15., p. 22.

Pasolini y el sujeto-colectivo en internet:

“Antes de despedirme, quiero dar una última mirada a aquél cuadro literario cuya condición de disgregación y de caos ha sido el pretexto de estas observaciones. Ahora está claro que ese caos corresponde a un momento ideal de vacío de la historia: ha acabado un tipo de sociedad italiana y ha comenzado otro. En esta dilación, la confusión de la literatura, la sustancial rebeldía institucional de las neovanguardias, cuya acción subversiva del lenguaje es, sin embargo, conducida contra una lengua que no existe más, y cuya idea de una lengua futura consiste en una mitificación tecnológica que no tiene nada que ver con el real aporte de la tecnología a la lengua. Está claro que después de la toma de conciencia de la real revolución lingüística del italiano, la función de las neovanguardias ha terminado. Y sólo a través de una profundización de esa conciencia un escritor podrá encontrar su función, postular una "renovación del mandato".”¹³³²

* * *

El Pueblo; representación autónoma y heterónoma:

La visión del pueblo cambia según la representante, que otorgará a las masas un papel y lugar distinto en cada caso. Se resignifican los sentidos de los actos masivos según quien la representa, el gobierno, un “autor” o él mismo.

La manipulación de los medios.

Para los gobiernos liberales, son miembros de la nación todos los ciudadanos libres e iguales ante la ley, independientemente de sus desigualdades económico-sociales y de la naturaleza capitalista de su Estado. Los populistas, en cambio, integran a colectivos marginados o apartados de la participación designándolos como " pueblo", o subcomunidad de los menos favorecidos, en determinadas coyunturas. " en tal sentido, la interpelación podía expresar un sentido de justicia sustantiva contra el Estado y el pacto o de dominación, revelando identidades de clase entre sus miembros, como también ocultarlas y convertirse en instrumento para la reacomodación de relaciones entre las clases dominantes. Pero mientras los liberales insisten en proponer la integración a partir del individual, el populismo supone lo social como comunidad orgánica indivisible, desplazándose desde la atomización a la idea de unidad indivisible del cuerpo político, y por tanto o a la conciliación de clases. La representación de las masas como clase explotada es un supuesto soslayado por el liberalismo y subsumido en parte por el populismo para reconvertir y hacer menos injusta la dominación capitalista.”¹³³³

1332Pasolini, PP; " Nuevas cuestiones lingüísticas (1964)" en Pasolini, PP; “Empirismo herético” (1972), de Pier Paolo Pasolini, editado por Editorial Brujas, 2005. http://www.ddooss.org/articulos/textos/Pier_Paolo_Pasolini.htm

1333Mestman, M. y Varela, M. (2013); op. cit. p. 116 (en Irene Marrone. la excepción y la regla. El cine informativo entre el acto político y la protesta social). El texto original habla en pasado, nosotros lo hemos puesto en tiempo presente.

“"El estudio sobre" las representaciones de las masas en el cine informativo" se presentó desde la dimensión política, entendido como posicionamiento frente a procesos vinculados de diverso modo a la dominación social y a partir de los procedimientos que le son propios a este medio. La fuerte idea de orden, seguridad e integración de lo social que caracteriza a este género -desde las primeras Actualidad es hasta el noticiarios cinematográfico-, debido a sus conocidas vinculaciones con los diferentes gobiernos de turno y su lugar dentro del dispositivo de conmemoración oficial, ser restricción en un primer momento o al análisis de notas referidas al acto político, para contrastarlo después con otras referidas a la protesta social, y así conformar la sospecha de lo que finalmente quedó formulado como la regla y la excepción.”¹³³⁴

Pervivencia del imaginario materno en el pueblo:

*“En este sentido, la representación televisiva histórica de las masas como audiencias tiene consecuencias duraderas sobre cómo imaginamos la acción política hoy. A pesar de los intentos de la televisión temprana de controlar la representaciones de su audiencia (...) Las audiencias - como toda formación social- siguen siendo impredecibles y sujetas a cambios históricos (...) Pero ya fueran simuladas o virtuales, las multitudes mostradas en los estudios de mediados del siglo pasado no eran simplemente falsas: expresaban en cambio un tipo de **"realismo profundo"** que proveía un sentido de lo que significaba ser una clase de individuo dentro de la sociedad mediática en expansión de la cultura de los EE.UU.”¹³³⁵*

* * *

¹³³⁴Ibíd. p. 132; Irene Marrone. la excepción y la regla.El abordaje socio-histórico permite sistematizar el sentido de las representaciones configuradas de la "masa" como: "público" durante los gobiernos conservadores, a veces como "procesión cívica y manifestación de correligionarios", y como "ciudadanía" tanto en los gobiernos democráticos como dictatoriales. Cuando el poder representar a la masa la regla es uniformar los sentidos de pertenencia, unanimidad y subordinación de las masas al orden dominante. Como indica Marrone, la representación de las masas como "clase obrera", con proyectos u objetivos propios, es un significante generalmente negado en todo el mundo, y cuando así ocurre, sus alcances suelen limitarse a dejar traslucir ciertas tensiones entre lo expresado por la voz en off y el registro del suceso. Mientras la voz hace un llamado a la conciliación, las imágenes dejan traslucir el conflicto o entra la represión policial (Estado) y la clase obrera representada como garante autónomo de la soberanía nacional.

¹³³⁵Mestman, M. y Varela, M. (2013); op. cit. p. 44 (estoy tomando prestado el término "realismo profundo" de Bajtin - " la cultura popular en la edad media y el renacimiento; Madrid alianza, 1987"; p. 190), quien escribió sobre formas festivas populares que no " reflejan el aspecto naturalista, pasajero, vacío y disgregado de la realidad sino el proceso particular de constituirse, su significado y dirección")

Aparición histórica de la multitud (la representación de la masa en el cine italiano, de la masa a la multitud):

El siglo xx es interpretado como " el final de la política y de las ideologías basadas en la relación masa-poder", pero además de la transformación de la categoría masa en multitud" (Bonomi, 2002: 85). Para muchos estudiosos, el pasaje del fordismo al postfordismo, de lo moderno lo posmoderno, coincide con el pasaje de la masa a la multitud, generalmente entendida como un conjunto de singularidades, interpretada de formas variadas según las tendencias políticas por enfoques disciplinarios. En las representaciones que van desde la inmediata segunda posguerra a la década 1960, cuando las masas entran en el cuadro, evocan, si bien con diferentes modalidades, la dicotomía del conflicto de una sociedad dividida en dos clases sociales fundamentales, proletariado y burguesía: dos actores colectivos que en el fondo saturan el espacio simbólico de la puesta en escena. En la última parte del siglo xx, este espacio simbólico parece vaciarse de estas dos presencias voluminosas, en un proceso que todavía está en curso. (...) En este nuevo contexto, no parecen haberse consolidado todavía -al menos en el plano de la representación- subjetividades capaces de saturar los espacio simbólicos de la política, como habían hecho durante el siglo xx las categorías de " masa" y, proviniendo de una tradición más antigua, de " pueblo".¹³³⁷

El análisis de Toni Negri y Michel Hardt; la multitud puede ser tanto de izquierdas como de derechas:

"La multitud es irrepresentable bajo el signo de la unidad, es "pura inmanencia", no tiene relación con ninguna teología revolucionaria, y sin embargo actuar para la transformación del presente, con una subjetividad producida por un grupo de " singularidades" de cooperan, no de individuos, y por

¹³³⁶Bibliografía sobre el tema "postmodernidad y multitud" - Obras que definieron los términos del extenso debate sobre la periódica acción de las fases del capitalismo moderno son las de Alain Touraine y Daniel Bell: Touraine, A.; La sociedad Post-indust (1969)rial, ed. Ariel, Barcelona, 1969.Bell, D.; El advenimiento de la sociedad post-industrial: un intento de la prognosis social, ed. Alianza, Madrid, 1976. Obras que hablan sobre "el acto de nacimiento o "de una reflexión filosófica sobre la posmodernidad... Jean- François Lyotard (1989) (" nuestra hipótesis es que el saber cambia de estatutos al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada posindustrial y las culturas en la edad llamada posmoderna", Lyotard, J-F.; La condición postmoderna: informe sobre saber, ed. Cátedra, Madrid, 1989.Obras que hablan sobre el debate posterior en torno a la relación entre lo moderno y lo posmoderno: David Harvey, Frederic Jameson (1992); Zygmunt bauman (2003)... "este último propone en lugar del término "posmodernidad", el de "modernidad líquida", caracterizada por procesos de individualización, de labilidad ,de las relaciones sociales, de ruptura de la relación de dependencia recíproca entre capital, trabajo y territorio), Harvey, D.; La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1998; Jameson, F.; Posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado, ed. Paidós, Barcelona, 1992; Bauman, Z.; Modernidad líquida, ed. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 2003. Obras que tratan sobre las nuevas formas de la subjetividad, Deleuze, "Diferencia y repetición (donde el concepto de "diferencia" no es más un principio ordenador sino subversivo y desestabilizador, opuesto a la unidad y a la centralidad del individuo cartesiano, Deleuze, G.; Diferencia y repetición, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2002. Obras donde se propone una teoría de la multiplicidad, prefiriendo las estructuras de base y horizontales frente a la organización jerárquica, la desterritorialización frente al territorio, la subjetividad nómada fundada sobre el devenir aquella fundada en la unidad del Ser. Deleuze, G y Guattari, F.; Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, ed. Pre-textos, Valencia, 2004. Obras que tratan sobre el rol de los medios masivos en los procesos de globalización: Appadurai, A.; La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización, ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

¹³³⁷Antonio Medici; De la masa a la multitud. El conflicto político en el cine italiano, en Mestman, M. y Varela, M. (2013); op. cit. p. 66

*lo tanto no canaliza hablo en la reducción a unidades de lo múltiple, propuesta por las teleologías de la modernidad".*¹³³⁸

Hoy es difícil hablar desde el eje "izquierdas-derechas", porque el poder ya no crea de forma automática a su enemigo (por lo tanto, no podemos asegurar que la multitud será de izquierdas o de derechas, es "de todo"):

*"En la posmodernidad se ha roto el automatismo por el cual las formas de producción configuran sus propios sujetos antagonistas (como en el caso de la fábrica fordista que producía, configuraba el obrero-masa), y que en el plano social los mecanismos de explotación (que se extienden a las mismas formas de vida y de la fábrica al territorio, de lo local a lo global) rompen los lazos de solidaridad y los mismos límites de clase."*¹³³⁹

Lo mismo ocurre con la comunicación audiovisual e internet; hay "de todo":

*"Un análogo movimiento o polarizada la escena de la comunicación, que ve actuar al mismo tiempo sujetos globales, los cuales imponen formas programadas y contenidos universalmente intercambiables, y sujetos hiper locales, cuya fragmentación halla en la red un lugar de encuentro. Es más, internet parece ser el lugar de los opuestos, donde conviven el máximo de estandarización comunicativa y la extrema disgregación de la uniformidad de los estándares. Los media-activistas, desde las protestas de G8 de Seattle (1999) en adelante, han creado "Indymedia", para apoyar a través de la web las protestas del movimiento antiglobalización, que ha sido interpretado también en el concepto de "multitud", en sus variadas acepciones. Los relatos en video de las movilizaciones contra la "World Trade Organization", que han alcanzado su punto más álgido en Génova en 2001 para luego volver a fluir en el movimiento pacifista contra la segunda guerra del Golfo (2003), muestran la multiplicación de los sujetos que filman y, a la vez, la ausencia del "sujeto" filmado, de aquel "ser tantos en uno" que habían caracterizado la representación del conflicto social durante el siglo xx."*¹³⁴⁰

* * *

Internet; el audiovisual en las redes sociales:

Las redes sociales, con el tiempo, han obligado a los profesionales del sector a reorientar su trabajo para transformar en profundidad la manera en que se venía desarrollando el marketing de cine.

El momento actual, fin de una etapa histórica, es un efecto principalmente de tres razones insoslayables: *"la emergencia de nuevas prácticas sociales (postear, descargar, etc.), la consolidación de los llamados "nuevos medios", que cada vez concentran mayor atención social; y la expansión, también en el seno de los discursos de los medios masivos, de la digitalización."*¹³⁴¹ Es desde estos tres puntos a partir de los cuales hay que analizar la situación actual.

1338Ibíd. p. 67.

1339Ibíd. 67.

1340Ibíd.

1341Scolari, C. y Carlón, M. (comps.); El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate, ed. La Crujía, Buenos Aires, 2009. en Mario Carlón. Televisión y masas. De las representaciones históricas a la nueva etapa de mediatización; en Mestman, M. y Varela, M. (2013).

*"La redes sociales han producido un cambio sustancial en la forma en la que nos comunicamos, en la manera en que consumimos y compartimos información, hasta en la propia forma de presentar los contenidos (...) Todas las redes sociales comparten tres características básicas: a) son servicios basados en la web. b) permiten a los individuos desarrollar un perfil público o semipúblico dentro de un sistema compartido con otros sujetos. c) se articulan tejiendo una red con otros usuarios, con los que comparten una conexión visible dentro del sistema."*¹³⁴²

Colaboración del cine y la TV en internet:

Las fórmulas de colaboración entre el cine se han reforzado, convirtiéndose así en una importante fuente de financiación, comercialización y desarrollo. Por otro lado... No perdamos tampoco la perspectiva de que cíclicamente las televisiones parecen una cierta indiferencia y cansancio de sus asiduos clientes. Ni tampoco cerremos los ojos a las nuevas tecnologías de la comunicación, que hacen posible la interconexión de los domicilios con redes o emisoras de pago, que ofrece un amplísimo catálogo de todo tipo de productos audiovisuales (no sólo películas) en cualquier momento

Liberación de las condiciones comerciales del film:

*"Hace ya algunos años que un "cierto" Hitchcock, interrogado sobre la fecha en la cual el cineasta podría liberarse de los condicionamientos comerciales, no encontró más que de esta respuesta: "cuando un filme no cueste más caro que un lapicero y una hoja de papel"*¹³⁴³

El pueblo en la era de internet; ¿de la audiencia de estudio a la revolución 2.0?

"La audiencia masiva se ha transformado en un modo de ciudadanía del espectáculo, hoy, en la cultura de la convergencia de internet, la audiencia televisiva está también siendo movilizada para la acción política. (...) Las movilizaciones se transforman en un enorme evento mediático que se publicita en televisión y en internet para que la imagen de la audiencia televisiva sean transportada a las calles y se confundan enteramente con la idea del público como formación política (...) de hecho, el foro social de ser una audiencia, tan central para la televisión desde los años 50, está ahora volviéndose clave para la forma en que la gente imaginación colectiva. (...) Las nuevas formas digitales de conectar grupos y sus "flash mobs" (, irrupciones coreografiadas donde los participantes sorprenden al resto del público representando su rutina por ejemplo en centros de compras) por redes sociales como "Twitter" o "Facebook" (quienes a menudo trabajan en conjunción con la TV) están cambiando actualmente las formas en que irrumpe las masas.

La reciente revolución en Egipto demuestra con audacia las formas en las que las multitudes se reúnen como públicos politizados a través de los nuevos canales de transmisión mediática y representación. A llamar a los eventos en Egipto " revolución 2.0", su líder juvenil Wael

¹³⁴²Neira, E.; El espectador social, las redes sociales en la promoción cinematográfica, ed. Universitat oberta de Catalunya, Barcelona, 2013, p. 10-14.

¹³⁴³Degand, C.; Le cinéma... cette Industrie; Ed. Techniques et Economiques, París, 1972, p. 22; Cuevas, A.; Economía cinematográfica, la producción y el comercio de películas, ed. Imaginógrafo, Madrid, 1999, p. 41.

Ghonim (jun ejecutivo de google durante el día!) Explicitamente la visualizó como una revolución mediática (...) Al ser interrogado acerca de cómo la censura de internet del presidente Mubarak en Egipto había ayudado a los ciudadanos salir a las calles, Ghonim agregó: " bloquear toda la internet y vas a molestar mucho a la gente. Bloquear "Facebook" fue uno de los errores estratégicos de este régimen. Es una de las razones por las que ya no están en el poder. (...) Siempre dije que si quieres liberar una sociedad, sólo dale internet". (...)

Por supuesto que las revoluciones sociales no son causadas por las revoluciones mediáticas solamente. (...) Pero prueba que los nuevos medios dan forma a innovadoras maneras de imaginar quiénes son las masas y cuál puede ser su eficacia política y social. ”¹³⁴⁴

El pueblo en la era de internet; la aparición de las subjetividades:

Los cambios que están sufriendo los medios a raíz de esta convergencia están cambiando también el modo como la masa es representada; ya no por otros sino por sí misma. La figura de las masas y sus modos históricos y discursivos de representación en los medios masivos ha sido alterada por los nuevos modos de intervención discursiva que los propios sujetos realizan en internet y, sobre todo, en la redes sociales.

“Hoy asistimos a una nueva tapa de mediatización, productor de la emergencia de un nuevo sistema de medios de base digital (Sistema de Medios Digitales, entre los que podemos incluir a Facebook, Twitter, Youtube, los blogs, etc.) Que han vuelto a cambiar los vínculos de la sociedad con los medios. "produciendo cambios que, en la era del cine hegemónico de los medios masivos se expresan, ante todo, en la "convergencia", noción con la que señalamos que así como la televisión está hoy en internet, internet (con sus medios digitales) está ya en la televisión. Este complejo proceso de cruces e hibridaciones entre medios masivos y medios digitales, articulado con otro fenómeno crucial, el ascenso de los sujetos en la historia de la mediatización, es el que está provocando una situación singular. ”¹³⁴⁵

Consumir objetos e ideas; Hoy la imagen es un objeto más (Hardware); la opinión es la idea detrás de las imágenes (software); las vidas, las subjetividades están en venta (reallity):

Las nuevas tecnologías, las nuevas formas de comunicación, la sociedad globalizada, llegar al máximo número de consumidores. Pero por otro lado...

"Las mercancías y los medios necesitan segmentar a los mismos consumidores hasta venderles la ilusión de que podrá satisfacer sus necesidades y pulsiones absolutamente individuales. Además, en el estadio actual de desarrollo de la producción capitalista, el componente inmaterial, posean la información, los contenidos intelectuales y las mismas formas de vida, son componentes de centrales de las mercancías y de las relaciones de trabajo. ”¹³⁴⁶

1344Lynn Spigel; Las muchedumbres solitarias de la TV norteamericana; en Mestman, M. y Varela, M. (2013); op. cit. p. 43-44.

1345Mario Carlón; Televisión y masas. De las representaciones históricas a la nueva etapa de mediatización; en Mestman, M. y Varela, M. (2013); op. cit. p. 70.

1346Antonio Medici; De la masa a la multitud. El conflicto político en el cine italiano, en Mestman, M. y Varela, M. (2013); op. cit. p. 67. Obras que tratan sobre la tendencia del trabajo productivo a convertirse en cada vez más inmaterial, sobre la extensión del áspere de la producción de plusvalor a los lenguajes y a las propias formas de vida.

3. 1) La realidad y su representación:

Índice:

- *Subjetividad vs. Objetividad.*
- *Ficción y documental.*
- *Relato interior vs. relato exterior.*
- *Cine documental “made in hollywood”.*
- *La cuestión del realismo (sociología del cine).*
- *La carga de la representación.*
- *Salir de la imagen, entrar en la realidad.*

El resultado final de la imagen está plenamente condicionado por la intencionalidad de la mirada y toda ideología fílmica pretende hacer del espectador un cómplice. Como características del relato documental tenemos: informar, denunciar, tomar conciencia, desalienar educar, hacer justicia, responder a una demanda social; se trata de un relato con carácter social, un drama exterior, realizado con una mirada crítica. El cine artístico de ficción o “cine de autor” se caracteriza por una mirada crítica personal, una toma de consciencia personal, pero alienada en otro relato, es un drama interior. El cine industrial aparece exempto de mirada crítica. El poder no puede hacer cine documental, a menos que sea documental científico, amoral.

Subjetividad vs. Objetividad

Documental y subjetividad; elegir fragmentos para una intención:

“Inevitablemente, el cine documental elige dentro de una realidad, para dar estructura a una intención determinada, pero no debe olvidarse que el espíritu documental ha llevado incluso a la reconstrucción de hechos alejados en el tiempo buena distancia como ocurriera con todo el cine histórico”¹³⁴⁷

Subjetividad y cine de no ficción. “Feminidad” del cine documental vs. “objetividad masculina” (del cine industrial). Fin del documental: poner en equilibrio el ser y el deber ser; hacer una valoración ética (justa) sobre el estado de las cosas:

“El documental, con excepción de los tecnológicos, está casi siempre sometido a la hipocresía inconsciente de lo que se llama objetividad. Naturalmente, no granja más objetividad, la que no alcanza ni siquiera las máquinas pensantes del mañana, por la razón de que es necesario todavía interpretar, es decir, de introducir el factor estimulante del error humano. No habrá jamás un fiel objetivo sobre la Siberia, lo mismo que no hay un filón objetivo sobre el metal ferroso, o la sardina, o Francia. El objetivo mismo es un instrumento que registra, pero no es en absoluto capaz, por esa razón bastante modesta, de pesar el pro y encontrar en una perspectiva implacable. Lo que aburre es que tantos técnicos aparentemente lo creen.”¹³⁴⁸

Gorz, A.; L'inimmateriel, ed. Galilée, París, 2003. Terranova, Tiziana (2006): Culture network: per una micropolitica dell'informazione, ed. Manifestolibri, Roma, 2006.

1347 Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 126.

1348 Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 166.

Ficción y documental:***El arte como olvido de sí (vs. la realidad como “recuerdo de la cosa”):***

“Este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento (...) Necesitamos al cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes. (...Las artes...) surgieron originariamente del cerebro humano para permitirle fijar todo lo efímero de la vida, y lucha contra la muerte de las apariencias y de las formas, enriqueciendo a las generaciones con la experiencia estética. Se trataba, en los albores de la humanidad, de algo que completarse la vida, elevando la por encima de la realidad es fugaces, afirmando la eternidad de las cosas ante las que los hombres experimentaban una moción (...) ” el olvido estético”, es decir, el goce de una vida superior a la vida, de una personalidad múltiple que cada uno puede crearse al margen y por encima de la propia (...) El placer más profundo, que consiste simplemente en el más profundo ” olvido de sí mismos”. ” ¹³⁴⁹

El realismo en los orígenes del cine (vs. el arte de vanguardia)

“Los principios del cine no sólo coincidieron con el punto álgido del imperialismo; también coincidieron con el paroxismo agonizante del proyecto verista expresado en la novela realista, en la obra de teatro naturalista (con carne de verdad colocando en la carnicería del escenario), y en exhibiciones obsesivamente miméticas. A pesar de su superficial modernidad y del bombo que se le dio, el cine dominante heredó las aspiraciones miméticas a las que el impresionismo había renunciado en pintura, que Jarry y y también los simbolistas habían atacado en el teatro, y que Joyce y Woolf habían socavado en la novela ”. ¹³⁵⁰

Sobre la conexión “cine-mente-imaginario-realidad”; la idea subordinada al contacto con la realidad:

“El cinematógrafo es, él también, un dispositivo experimental, que construye, es decir que piensa, una imagen del universo; de allí una realidad predeterminada por la estructura del mecanismo creado (...) Pero, es sólo una idea, y una idea artificial, de la cual no se podría firmar ninguna otra existencia más que ideológica y artificial, de cierto modo un trucaje. Sólo que es el trucaje se relaciona de modo extremo con el procedimiento según el cual el espíritu humano mismo se fabrica generalmente una realidad ideal. Sin duda, la idea, completamente primera, la que no es todavía completamente una idea, nace del contacto y bajo la obediencia de la realidad sensible (sensible para la máquina o para el hombre). Pero ese germen de pensamiento se aparta luego de la realidad, como una semilla abandona el árbol, y se desarrolla por sí misma hasta volverse una verdadera idea que, a su turno, recrea la realidad dos imágenes así como a su uso, y la gobierna. ” ¹³⁵¹

1349Ricciotto Canudo "Manifiesto de las Siete Artes" (1911) en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 15-17;

1350Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. p. 285. Es decir, la vanguardia artística renuncia al realismo, y el primer cine lo recoge.

1351 Epstein, J. (2015); op. p. 109.

Sobre la verdad del imaginario; imaginación = realidad:

*“Sin embargo, ficción no quiere decir de ningún modo falso ni inexistente. Nadie podría negar la realidad utilizable en la práctica del trabajo de la imaginación. “Todo lo que se inventa es verdadero”, afirmaba Flaubert. Incluso si todo lo que se inventa no fuera verdadero, se volvería verdadero.”*¹³⁵²

* * *

Relato interior vs. relato exterior:

Cine documental vs. cine "puro"; intencionalidad social vs intencionalidad estética; persona vs. autor:

*“Films que traten de la sociedad y de sus relaciones con los individuos y con las cosas (...) Evitar la sutileza de excesivamente de artista de un cine puro y la supervisión de un super-ombigo visto desde un ángulo, luego desde otro ángulo, desde otro más todavía, desde un super-ángulo; la técnica por la técnica (...) Este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticiarios semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura, porque pone los puntos sobre las íes. Si no implica a un artista, por lo menos implica a un hombre. Una cosa vale por la otra.”*¹³⁵³

Características del relato documental (vs. relatos – preconcebidos – de ficción):

Lo más destacable sea quizá que el resultado del cine documental (la transferencia que va a recibir el espectador de su experiencia estética) es el arquetipo, relato o drama abreviado, que la propia realidad ha despertado, pues ahí efectivamente dormía, en el inconsciente del cineasta documental (que se ha sido poseído por los arquetipos de esa realidad, presentes, en las costumbres, en las acciones, en el lenguaje,...); y que lo expresa en los propios términos reales, siendo fiel a las cosas que despertaron tal relato. Es decir, se trata de un relato que muestra lo exterior (la vinculación de la consciencia con las cosas) con medios exteriores; mientras el cine de autor, relata un drama interior con medios mayormente interiores. En definitiva, en el relato documental la vida se hace presente por sí misma.

Por otro lado, la identificación de la realidad con la idea de “bien” sólo se da en el documental.

“Los filmes de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografía relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo. (...) El actor original y la escena original (...) Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio. (...) Los materiales y los relatos elegidos casi al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la

1352 Ibid. p. 80. recordemos a Jung: “Todo lo que existe pasó antes, en algún momento, en el mundo de la fantasía”.

1353 Vigo, J. "El punto de vista documental "À propos de Nice" (1929); en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 137.

pantalla.

(...) Quiero significar, también, que la elección del medio expresivo que es el documental, es una elección tan gravemente distinta como puedo serlo el elegir la poesía en lugar de la ficción. Ocuparse del material diferente es, o debe ser, ocuparse de temas estéticos distintos a los del estudio. Formuló esta distinción para firmar el joven director no puede, naturalmente, acceder al documental y al estilo del estudio a la vez.

(...) El punto central del asunto es éste: Hollywood quería imponer una forma dramática preconcebida sobre el material en bruto. Quería que Flaherty, en una actitud de total injusticia frente al drama vivo que tenía sobre el terreno, acomodar a la gente de Samoa a un drama convencional de tiburones y de bellas bañistas. (...) Con Flaherty era un principio absoluto que el relato de día surgir de su ambiente natural y que debía ser (lo que él consideraba) la historia esencial del lugar. Su trama es así, un drama de días y de noches, del paso de las estaciones del año de las luchas fundamentales con las que esa gente gana su sustento, o hace posible la vida comunal, o construye la dignidad de su tribu. (...) Vive con ese pueblo hasta el relato " surge de sí mismo". El documental debe seguirle en su distinción entre la descripción y el drama. Creo que descubriremos que hay otras formas de drama o, con más precisión, otras formas de cine que las que el elige."¹³⁵⁴

Carácter exterior del relato documental:

La finalidad del cine documental consiste en mostrar las condiciones de posibilidad de la vida, de la realidad, de la justicia. Son condiciones externas, pertenecen a la cosa, y no al individuo. Mientras que el cine artístico o de autor tiene como finalidad mostrar las condiciones de posibilidad del ser humano, de su vida interior y de la vivencia tanto de su condición de persona como de su eticidad.

*"En esto reside la gran prerrogativa del cine: en conseguir dejar, gracias a sus imágenes vivas, una impresión duradera en la mente. (...) El filme de espectáculo debe someterse a determinados imperativos de método que invalidan su autenticidad y ocultan la realidad (...) La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive (...) Así, cuando lleva a cabo la labor de selección la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada idónea disimulando la tras un bello elegante de ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad del sentido dramático, dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso."*¹³⁵⁵

No ficción vs. ficción; relato exterior vs. relato interior; filmar cosas vs. filmar hombres:

*"Lo que me ha llevado hasta el fin de ha sido sobre todo el firme deseo de contar historias de hombres vivos: de hombres vivos en las cosas, no las cosas en sí mismas. El cine que me interesa es un cine antropomórfico."*¹³⁵⁶

1354 John Grierson; "Postulados del cine documental" (1932-1934); en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 141-143.

1355 Flaherty; "La función del "documental" (1937)", en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 152-153.

1356 Luchino Visconti; "Cine Antropomórfico", 1943, en Romaguera, J. y Alsina, H. (1998); op. cit. p. 194.

Cine documental “made in hollywood”:

Crítica al cine documental hecho desde el imaginario masculino-patriarcal

El cine documental no es tan puro como pueda parecer, su forma estilística también ha sido empleada por el imaginario masculino-patriarcal para distorsionar la imagen del mundo y expandir su ideología. Sobre todo en los inicios del cine, antes de Flaherty.

Primeros documentales:

*“Si la cultura del imperio autorizó el placer de alcanzar a ver efímeramente sus “márgenes” mediante los viajes y el turismo, la invención decimonónica de la cámara fotográfica y, después, de la cinematográfica, hizo posible almacenar esas visiones. Más que permanecer confinada en su hogar europeo, la cámara salió a “explorar” nuevos territorios arqueológicos, etnográficos y geográficos. Visitó maravillas naturales y humanas (el Nilo, el Taj Mahal), y desenterró civilizaciones (las excavaciones de Nubia) imbuyendo a todo lugar de interés la frescura inocente de la nueva máquina...”*¹³⁵⁷

Etnografía hollywoodiense: pornografía encubierta y consumismo por la vía de avivar el deseo.

*Como producto de la ciencia y de la cultura de masas, el cine combinaba los viajes como conocimiento, los viajes como espectáculo y transmitía la idea del “mundo como una exposición” (...) El aura de “cientifismo” y “autenticidad” intentaba disimular que las películas etnográficas se centraban directamente en el rebote de los pechos de mujeres bailando; las películas de Hollywood, bajo la vigilancia de las mayorías morales domésticas, relegaba la desnudez de los indígenas al fondo, o restringían las imágenes a una vestimenta “nativa” mínima (...) La ciencia etnográfica, pues, proporcionaba una cobertura para la liberación de los impulsos pornográficos. La exposición cinematográfica del cuerpo oscuro, alimentaba el deseo del espectador mientras que señalaba los límites imaginarios entre “uno mismo” y el “otro”, trazando esperas equiparables quedan a la vez macrocósmicas (el globo) y microcósmicas (la esfera del conocimiento carnal).”*¹³⁵⁸

Sublimar deseos sexuales en la etnografía hollywoodiense y en el cine de aventuras: pornografía encubierta.

*“Al representar el tercer mundo como exótico y erótico, el imaginario imperial podía desarrollar sus propias fantasías de dominación sexual. Incluso en las películas del periodo mundo aparecían bailes erotizados, mezclas improbables de coreografías españolas e indias con toques de danza del vientre de Oriente medio (The Dance of Fatima, 1903; El Caíd (The Sheik), 1921).”*¹³⁵⁹

¹³⁵⁷ Shoat, E. y Stam, R. (2002); op. cit. p. 120.

¹³⁵⁸ Ibid., pp. 125-126.

¹³⁵⁹ Ibid., p. 173.

Orígenes del cine, imaginario masculino-patriarcal y fantasías etnográficas:

*“El cine combinaba narrativa y espectáculo para contar la historia del colonialismo desde la perspectiva del colonizador. Desde la representación ridiculizante por parte de los hermanos Lumière de los hábitos culinarios y religiosos de los árabes musulmanes en *Le Musulman Rigolo* (1902) y *Ali bouffe à l'huile* (1902) (...) Los hermanos Lumière, Edison, G. Méliès (la penetración de la luna —frontera espacial— del cohete fálico sintetiza, a otro nivel, el discurso histórico de la otra “frontera” (imperial); Cecil Rhodes decía a menudo: “me anexionaría los planetas si pudiera.”¹³⁶⁰*

Influenciados ya por el imaginario masculino-patriarcal, tendría que llegar Flaherty y sobre todo Rouch (dándole la cámara “al indio”); Los pioneros del documental:

“Sin embargo, los pioneros de la imagen grabada apenas cuestionaron la pléyade de relaciones de poder que les permitía representar otras tierras y otras culturas. Así, los fotógrafos de viaje por Oriente podían grabar sus visiones subjetivas, pero para hacer eso también estarían trazando claras fronteras entre los sujetos que mira y el objeto o mirado, entre el viajero y el “objeto de viaje”. Fotógrafos como George Bridges, Louis de Clerq, Maxime du Camp y cineastas como Thomas Edison y los hermanos Lumière no documentaron simplemente otros territorios; también documentaron el bagaje cultural que llevaban consigo. Sus interpretaciones subjetivas formaban parte inseparable de los discursos de sus respectivos imperios europeos.

La excitación que generaba la capacidad de la cámara de registrar las cualidades formales del movimiento estaba en consonancia con el expansionismo a todo gas del imperialismo mismo

La cámara se alquilaba para documentar los confines del imperio. A los fotógrafos y cineastas de esta traía en especial los trenes y los barcos, motores del imperio que traían las materias primas desde las entrañas de Asia, África y el continente americano hasta el corazón mismo de Europa.”

Su trabajo estaba financiado, publicado y exhibido por varias instituciones imperiales.

“Los orígenes sociales del cine fueron esquizofrénicos, rastreables tanto en la “alta” cultura de la ciencia y la literatura como en la cultura “baja” de las barracas de feria y las primeras salas de proyección (...) Las tendencias visualiza antes del discurso antropológico occidental abrieron el camino para la representación cinematográfica de otros territorios y culturas (...) Era muestra de la antropología al armarla con la evidencia visual no sólo de la existencia de “otros” sino también de la alteridad”. El cine, en este sentido, prolonga el proyecto museístico de reunir en la metrópolis objetos zoológicos, botánicos, etnográficos y arqueológicos tridimensionales. A diferencia de las más reputadas e “inaccesibles” ciencias y artes de las élites, el cine popularizado oro podía sumir a los espectadores en mundos no europeos, dejándoles ver y sentir civilizaciones “extrañas”. Podía transformar el oscuro mapamundi en un mundo conocible y familiar.”¹³⁶¹

1360 Ibid., pp. 126-132. En el libro de Stam se da una buena muestra, se repasa la filmografía (El imperio proyectado).

1361 Ibid., pp. 121-122.

Colonización del imaginario femenino-matriarcal por parte del imaginario masculino-patriarcal:

Caracterizada según cuatro elementos ideológicos: las leyes competitivas del darwinismo social, la jerarquía de la razas y los sexos y la idea de progreso.

Los orígenes del cine documental se encuentran en el cine de los Lumière y en el cine etnográfico. De ahí surge la “etnografía hollywoodiense”, basada en una mirada “patriarcal” sobre los pueblos, debida a la creencia de una “superioridad” cultural fundamentada por el positivismo y los avances de la ciencia

Ciencia y nacimiento del cine.

“El deseo de expandir las fronteras de la ciencia surgió inseparablemente al deseo de expandir las fronteras del imperio. La cercanía del origen del cine a la ciencia occidental implicaba también la exhibición cinematográfica de los triunfos occidentales. Los visibles logros del cine y la ciencia también adornaron la proliferación de ferias universales, que desde mediados del siglo XIX se habían convertido en los escaparates internacionales para los frutos espectaculares del progreso científico e industrial.”¹³⁶²

(...) La fotografía y el cine a menudo representaron topografía las ajenas y culturas como aberrantes con relación a Europa. Operando en un continuo con la zoología, la antropología, la botánica, la entomología, la biología y la medicina, la cámara -como el microscopio- anatomizaba lo "otro". Los nuevos aparatos visuales demostraban el poder de la ciencia para mostrar e incluso descifrar culturas alteradas; la disección y el montaje construyeron juntos un retrato presumiblemente holístico de lo colonizado. Las invenciones tecnológicas trazaban el mapa del mundo como un espacio de conocimiento de las disciplinas (...)

Los pueblos "primitivos" se convirtieron en objetos de experimentación cuasi sádica.¹³⁶³ (...) En películas como Trailing African Wild Animals (1922) y Simba (1927), los hermanos Johnson trataban a los africanos como si fuesen animales salvajes. La cámara penetraba en una zona familiar y extraña como un predador, y conseguía su "botín" de imágenes, la materia prima que se manipularía en "la madre patria" y se vendería a consumidores y espectadores hambrientos de sensaciones, un proceso que después pasaría a la ficción en King Kong (1933). (...) Si el cine mismo podía rastrear sus orígenes en las barracas de feria, el cine etnográfico y la etnografía hollywoodiense eran los herederos de la tradición de exhibiciones de objetos humanos "reales", una tradición que se remonta a la importación de Colón de indígenas del "Nuevo Mundo" a Europa con la intención de entretener a la corte. Las exposiciones organizaban el mundo como un espectáculo dentro de una estética obsesivamente mimética.”¹³⁶⁴

* * *

1362 Ibid. p. 121.

1363 Ibid. p. 122.

1364 Ibid. p. 123.

La cuestión del realismo (sociología del cine):

¿Tiene una historia, una narración, una teoría, un acceso a lo real? Según el post-estructuralismo, no; según Shoat y Stam es evidente que sí. Además, tienen efectos sobre el mundo:

“Estos debate sobre el realismo y la precisión no son intrascendentes, ni son un mero síntoma de la “estupidez verista”, como quisiera algún postestructuralismo. Los espectadores (y los críticos) están inmersos en el realismo porque tienen interés en la idea de “verdad”, y se reservan el derecho a enfrentarse a una película con su conocimiento personal y su cultura. Ningún fervor deconstruccionista debería empujar nos abandonar nuestro derecho a encontrar ciertas películas sociológicamente falsas o ideológicamente perniciosas, a ver “El nacimiento de una nación (1915), por ejemplo como una película “objetivamente” racista. El hecho de que las películas sólo sean representaciones no impide que tengan efectos reales en el mundo”. (...) Así, aunque no hay verdad absoluta, no hay verdad separada de la representación y su difusión, todavía hay verdades contingentes, cualificadas y dependientes del punto de vista en el que están inmersas ciertas comunidades”.

La teoría postestructuralista nos recuerda que vivimos dentro del lenguaje y la representación, que no tenemos acceso directo a lo “real”. Pero la naturaleza construida y codificada del discurso artístico apenas impide toda referencia a una vida social común. Las ficciones filmicas ponen en juego ideas reales no sólo sobre el espacio y el tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales. Las películas que representan de un modo realista culturas marginadas, incluso cuando no pretenden representar acontecimientos históricos concretos, hacen afirmaciones sobre hechos aunque sea de manera implícita. (...)La “realidad” no es aparente dado que la “verdad” no se puede “captar” con la cámara.”¹³⁶⁵

Distinción entre 2 tipos de realismo: A) realismo objetivo B) efecto realista:

“Debemos destacar, además, entre el realismo como un objetivo —el “dejar al desnudo la red de causalidades en de que hablaba Brecht— y el realismo como un estilo o un conjunto de estrategias cuya finalidad es producir la ilusión de un “ efecto de realidad (...).”¹³⁶⁶

Realismo en el cine combativo: ficción y documental.

“El realismo como objetivo es bastante compatible con un estilo que sea reflexivo y deconstructivo, como demuestran claramente muchos de los filmes alternativos que se analizan en este libro alternativos y combativos.”¹³⁶⁷

1365 Ibid. pp. 186-187.

1366 Ibid.

1367 Ibid. p. 187.

El realismo en la era digital:

“La digitalización de la imagen ha comportado un proceso de fragmentación de los índices de realidad (...) La imagen digital -fotográfica y cinematográfica- transformar los índices de lo real en el elemento configurador de un mundo virtual (...) La digitalización provoca que esta imagen ya no sea una copia del mundo, sino algo absolutamente manipulable (...) La cámara captura el mundo lo transforma en imagen. Cuando esta imagen es introducida en el ordenador, deja de ser huella para volver a ser signo. (...) La imagen puede, incluso, llegar a ser creada sin una clara fijación al referente (...) “Puesto que la imagen de síntesis se inspira en la imaginación se basa en la matemática, la realidad es para ella una ilusión, una quimera imposible. Lo propio de la imagen digital es la simulación y no la captura del mundo.”¹³⁶⁸

El arte no representa lo real, sino a sí mismo; el arte como una forma de pensamiento real:

Para Mijaíl Bajtín, el arte es social. La conciencia histórica y la práctica artística no se refieren directamente a lo real, sino que acceden a ello mediante lo ideológico, los lenguajes y los discursos. Por lo tanto, el arte no representa lo real, sino así mismo, es una forma de pensamiento real.

“Mijaíl Bajtín reformula la idea de representación artística de modo que evite una fe de ingenua en la "verdad" y la "realidad", y también la idea ingenua de que la ubicuidad del lenguaje y la representación significa el fin de la lucha y el "fin de la historia". La conciencia histórica y la práctica artística, explica Bajtín, no se ponen en contacto con lo "real" directamente sino a través del mundo ideológico que las rodea. La literatura, y por extensión el cine, no evocando se refieren al mundo sino que más bien representan sus lenguajes y discursos. Más que reflejar, o incluso refractar, directamente lo real, el discurso artístico constituye el reflejo de un reflejo; es decir, una versión mediada de un mundo socioideológico que ya se ha convertido en textos y discurso...”¹³⁶⁹

Es decir, para Bajtín, lo real no está fuera de nosotros, "en el mundo", sino que está en nuestro lenguaje, en nuestra forma de pensamiento, en nuestros actos y productos. Lo real somos nosotros mismos, y todo lo que hacemos se presta a ser un acceso a lo real.

“Esta formulación trasciende un verismo referencial ingenuo sin caer en un "nihilismo hermenéutico" por el que todos los textos se convierten en un juego de significados que carecen de sentido. En otras palabras, Bajtín rechaza las formulaciones ingenuas de realismo, sin abandonar la idea de que las representaciones artísticas son al haber total e irrevocablemente sociales, precisamente porque los discursos que el arte representa son "ellos mismos" sociales e históricos.”¹³⁷⁰

1368 Àngel Quintana. La hibridación de lo real: la huella digital; en Torregrosa Puig, M. (2010); op. cit. pp. 17-18.

1369 Ibid. p. 188.

1370 Ibid., p. 188.

Para Bajtin, el arte es social:

“De hecho, para Bajtin, el arte es indudablemente social, no porque represente lo real sino porque constituye una “expresión” situar a históricamente, un conjunto de signos que dirige en uno o varios sujetos constituido socialmente a otros sujetos constituido socialmente, y todos ellos están profundamente inmersos en circunstancias históricas y en contingencia social.”¹³⁷¹

El arte siempre es construido por alguien: ¿quién escribe, quién habla? La historia del arte es una prestación concreta de discursos ideológicos y perspectivas colectivas.

“Mientras, a un nivel, el cine es mimesis, representación, también es “expresión”, un acto de interlocución contextualizada entre receptores y emisores situado socialmente. No es suficiente decir que el arte está construido. ¿Construido para quién? ¿Y en conjunción con qué ideologías y discursos? En este sentido, el arte es una representación no tanto en un sentido mimético como en un sentido político, como delegada.”¹³⁷²

El realismo en el cine. La falta de realismo es denunciada por los espectadores:

“Aunque el realismo total es una imposibilidad teórica, los espectadores mismos están equipados de un “sentido de la realidad” que está arraigado en su propia experiencia, y en cuya base pueden aceptar, cuestionar o incluso subvertir las representaciones de una película.”¹³⁷³

Cine combativo. Combatir la colonización: el tercer cine

“(…) Muchos grupos oprimidos han usado el “realismo progresista” para desenmascarar y combatir la representaciones hegemónicas, y contrarrestar los discursos contrarrestar del patriarcado y el colonialismo con una visión de sí mismo y de su realidad “desde dentro.”¹³⁷⁴ (…)

“hay comunidades enteras que protestar enérgicamente contra la representaciones que se hace de ellas en nombre de las experiencias propias que producen un sentido de la verdad.”¹³⁷⁵

* * *

La carga de la representación

Arte islámico en el cine: la no representación o aniconismo.

“A un nivel religioso, la censura judeoislámica de las “imágenes grabadas” y la preferencia por representaciones abstractas como el arabesco ponen directamente bajo sospecha teológica la

1371 Ibid., p. 188.

1372 Ibid., p. 188.

1373 Ibid., p. 190.

1374 Ibid., p. 186.

1375 Ibid., p. 189.

representación figurativa y, por tanto, la mismísima ontología de las artes miméticas (las tensiones religiosas a veces inciden en la representación cinematográfica. Los planes de una compañía de cine alemana de producir en 1925 "El profeta", una película con Mahoma como protagonista, causaron conmoción en la universidad islámica Al Azhar; ya que el Islam prohíbe la representación del Profeta. Las protestas evitaron que el filme se llegara a realizar. Por su parte, The Message (Kuwait, Marruecos, Libia, 1976), de Moustapha Aaqad, cuenta la historia dentro de las normas islámicas respetando la prohibición de la representación iconográfica del Profeta, Dios y otros personajes sagrados. La película sigue la vida del profeta desde las primeras revelaciones del año 610 hasta su muerte en 632, y el estilo es comparable al de las películas épicas de la Biblia. Sin embargo, al Profeta nunca se le ve en la pantalla y cuando otros personajes de hablan se dirigen a la cámara. El guion fue aprobado por los expertos de la Universidad Al Azhar de El Cairo).¹³⁷⁶

La representación audiovisual:

"Las connotaciones de la "representación" son a la vez religiosas, estéticas, políticas y semióticas (...). La representación también tiene una dimensión estética, ya que el arte también es una forma de representación, lo que en términos platónicos o aristotélicos es la mimesis. La representación es también teatral y muchas lenguas representadas incluyen un segundo significado de 'actuar' o 'desempeñar un papel'. Se considera que las artes miméticas y narrativas, en la medida en que representan valores y actitudes (carácter) y ethnos (pueblos) son representativas no sólo de la figura humana sino también de la visión antropomórfica..."¹³⁷⁷

Toda representación es política:

"En otro nivel, las representaciones también políticas, ya que el dominio político no es normalmente directo sino representativo. Marx dijo del campesinado que "ellos no se representan a sí mismos; debe ser representados". La definición contemporánea de democracia en Occidente, a diferencia del concepto clásico ateniense democracia, puede diferentes comunidades de indígenas americanos, se basa en la idea de "gobierno representativo" (...) Estos ejemplos comparten el principio semiótico de que algo "está en lugar" de algo, o que cierta persona o cierto grupo está hablando de parte de otras personas o grupos. En los campos de batalla simbólicos, los medios de comunicación, la lucha por la representación en el reino del simulacro es equiparable a la esfera política, donde las cuestiones de imitación y representación desembocan fácilmente en cuestiones de voz y de delegación."¹³⁷⁸

Las leyes de la representación son distintas para los dominados y para los oprimidos:

"Cualquier comportamiento negativo cometido por cualquier miembro de la comunidad oprimida se generaliza instantáneamente como típico, como si fuera parte de una esencia negativa (...)

Los grupos con fuerza social no han de preocuparse innecesariamente por " las distorsiones y los

1376 Ibid. p. 190.

1377 Ibid., p. 191.

1378 Ibid., p. 191.

estereotipos" ya que incluso las poco frecuentes imágenes negativas forman parte de una amplia gama de representaciones. Sin embargo, dentro de la hermenéutica de la dominación, cada imagen negativa de un grupo que apenas aparece representado se sobrecarga con un significado alegórico.

(...) Así, la sensibilidad en torno a los estereotipos y las exageraciones proviene, principalmente, de la falta de poder para controlar su propia representación que sufren los grupos históricamente marginados...".¹³⁷⁹

¿Quién controla la representación?

"...Comprender perfectamente la representación de los medios de comunicación requiere, por tanto, un análisis exhaustivo de las instituciones que generan y distribuye en los textos massmediáticos así como la audiencia que los recibe. ¿Quién cuenta las historias? ¿Sobre quién? ¿Cómo se fabrican, diseminan y reciben? ¿Cuáles son los mecanismos estructurales de la industria cinematográfica y de la industria de la comunicación? ¿Quién controla la producción, la distribución y la exhibición? (...) Además, como el sistema de Hollywood favorecer las superproducciones, para ser alguien en ese mundo hay que tener poder económico, lo cual es clasista, eurocéntrico, y algo con toda probabilidad deliberado.(...) Y ya que las películas comerciales están diseñadas para obtener beneficios, debemos preguntarnos adónde van a parar estos beneficios. (...) Hasta cierto punto, una película de inevitablemente es el reflejo de los propios procesos de producción y de procesos sociales más generales."¹³⁸⁰

* * *

Salir de la imagen, entrar en la realidad:

El cine como acontecimiento, encuentro con la realidad:

"El cine se polarizó hacia el acontecimiento en acto, hacia el acontecimiento histórico vivido, y la actitud del creador se ajusta a ello"¹³⁸¹. Experiencias artísticas espontáneas, como el "happening", traducen una misma obsesión por la historicidad. Hasta el punto de confundir dos aprehensiones: una vida al servicio del arte (creación) y un arte al servicio de la vida (intervención)¹³⁸²

Dejarse influenciar por la realidad, ser permeable al entorno:

"¿Cuál sería hoy el espacio político y social que debería ocupar una película militante? Estar en la calle (...) Seguir el movimiento. (...) Salir del estudio y dejarse afectar por "las influencias de la calle" como lugar de encuentros, espacio del imprevisto, medio ambiente de la política. Romper con los circuitos autorreferenciales donde nada pasa (el arte para artistas, la filosofía para filósofos, especialistas que se dirigen a especialistas) (...) La creación cinematográfica en la sociedad: encontrarse y acompañar procesos colectivos, pregunta por la vida cotidiana, cuestionar así la

1379 Ibid., p. 192.

1380 Ibid., p. 194.

1381 Marsolais, G. "L'Aventure du cinéma direct", Seghers Cinéma, París, 1974, pp. 331-332.

1382 Cortés y Fernández-Savater (2008) ; op. cit., p. 33.

propia función del cine y del cineasta como mero creador de obras destinadas a una contemplación pasiva.”¹³⁸³

Propiciar el acontecimiento, el contacto con la realidad como camino de autotransformación; filmarla, interrogarla, actuar sobre ella, transformar el medio; liberar la realidad para liberar a sus personas

*“Las prácticas cinematográficas multiplican las correspondencias entre lo director y lo vivido. En la acción, hacen que coincida un compromiso en el presente y un testimonio para la posteridad. Interrogar el acontecimiento o en el espejo de la producción militante consiste en poner de manifiesto las condiciones de elaboración de sus transcripciones filmadas: perfiles, creencias y proyectos de sus autores, realidad de sus redes, mediaciones técnicas en juego, curso de los acontecimientos en cuanto tales. Consiste también demostrar cómo se construyen a través de una diversidad de relatos, de representaciones y de imaginarios, individuales o colectivos. Consiste, por último, como afirma Pierre Nora, en su parte esencial de "no acontecimiento": "el acontecimiento atestigua no tanto o por lo que traduce como por lo que revela, menos por lo que es que por lo que desencadena. Su significado queda absorbido por su repercusión (...) El desplazamiento del mensaje narrativo a sus virtualidades imaginarias, espectaculares, parasitarias, se traduce en el énfasis, en el acontecimiento, en la parte de "no acontecimiento". O más bien en que no hace del acontecimiento más que el lugar temporal y neutro de la emergencia brutal, aislable, de un conjunto de fenómenos sociales surgidos de las profundidades y que, sin el mismo, habrían permanecido ocultos en los repliegues de la mente colectiva" (Nora, P., "Le retour de l'événement", Faire de l'hitoire, nouveaux problèmes, Bibliothèque des histoires, Gallimard, París, 1974, pág. 222; [página 34])”*¹³⁸⁴

Es el acontecimiento lo que hace que el imaginario se libere, despierte, te posea. En este caso no te posee un arquetipo alienante (ajeno a ti y que te “ajeniza”), sino un arquetipo que te libera, que te empuja materialmente (y no sólo formalmente) a liberarte.

1383 Ibid., p. 18.

1384 Ibid., p. 34.

VII. FUENTES Y REFERENCIAS:

Bibliografía, artículos, webgrafía y filmografía.

Bibliografía:

- Adorno, Th. W. Eisler, Hanns; El cine y la música, ed. Fundamentos, Madrid, 1981.
- Albera, F.; La Vanguardia en el Cine, ed. Manantial, Buenos Aires, 2010.
- Andrew, D.; Las principales teorías cinematográficas; ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Anónimo; Viaje al Oeste, las Aventuras del Rey Mono (anónimo chino del S. XVI), ed. Siruela, Madrid, 2009.
- Aristóteles; Poética, ed. Alianza, Madrid, 2006.
- Aumont, Bergala, Marie, Vernet; Estética del cine, ed. Paidós, Barcelona, 1996.
- Aumont, J.; Las teorías de los cineastas, ed. Paidós, barcelona, 2004.
- ----- y Marie, J.; Análisis del film, ed. Paidós, Barcelona, 2009.
- Austin, J.; ¿Cómo hacer cosas con palabras?, ed. Paidós, Barcelona, 1962.
- Bachelard, G.; La formación del espíritu científico, contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo, ed. Planeta, Barcelona, 1985.
- Baecque A. (comp.); “La política de los autores, manifiestos de una generación de cinéfilos”, ed. Paidós, Barcelona, 2003.
- Barfield, T.(ed.); Diccionario de Antropología, Ed. Siglo XXI, México, 2000.
- Barthes, R; La cámara lúcida; nota sobre la fotografía, ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- Baylon, C y Mingot, X.; La comunicación, ed. Cátedra, Madrid, 1994.
- Bazin, A; ¿Qué es el cine?, ed. Rialp, Madrid, 2004.
- Benjamin, W.; Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia, ed. Taurus, Madrid, 1973.
- ----- ; Poesía y capitalismo, Iluminaciones II. Ed. Taurus, Madrid, 1998.
- Berdichevsky, B.; Antropología Social: Introducción. Una visión global de la humanidad. Ed. LOM, Santiago de Chile, 2002.
- Bergson, H.; La evolución creadora (1948) en “Obras escogidas”, ed. Aguilar, Madrid, 1963.
- Bordwell, D.;. El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica (1989), ed. Paidós, Barcelona, 1995.
- ----- & Thompson, K.; El arte cinematográfico, una introducción, ed. Paidós, Barcelona, 1995.
- Brecht, B.; Vida de Galileo, Madre coraje y sus hijos, Ed. Alianza, Madrid, 2004.
- Breschand, J.; El documental, la otra cara del cine, ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- Bresson, R.; Notas sobre el cinematógrafo, ed. Ardora, Madrid, 1997.
- Brizendine, L; El cerebro femenino, ed. RBA, Barcelona, 2006.

- Bruno, G.; Los heroicos furores (1585), ed. Tecnos, Barcelona, 1987.
- Burch, N.; Praxis del cine (1970), de. Fundamentso, Madrid, 1998.
- -----.; El tragaluz del infinito, ed. Cátedra, Madrid, 1999.
- Campbell, J.; El Héroe de las Mil Caras, psicoanálisis del mito (1949), ed. Fondo de cultura económica de España, Madrid, 1992.
- -----; Las máscaras de Dios (4 vol.) ed. Alianza, Madrid, 1992.
- Carroll, L.; A través del espejo y lo que Alicia encontró allí (1871); ed. Alianza, Madrid, 2011.
- Català, J. M.; La imagen compleja, ed. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Casetti, F.; Teorías del Cine (1945-1990); ed. Cátedra, Madrid, 1994.
- ----- & De Chio, F.; Cómo analizar un filme, ed. Paidós, Barcelona, 2003.
- Castoriadis, C.; La institución imaginaria de la sociedad (1975), ed. Tusquets, Barcelona, 2013.
- -----; Figuras de lo pensable, Ed. Frónesis. Cátedra Universitat de València, Madrid, 1999.
- Cirlot, J. E.; Diccionario de Símbolos, ed. Siruela, Madrid, 2006.
- Chamorro Mielke, J.; Ciencia y Filosofía, ontología y objetividad científica, Ed. Akal, Madrid, 2003.
- Chevalier, J. (Coord.); Diccionario de los símbolos, Ed. Herder, Barcelona, 1986.
- Chion, M.; La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido, ed. Paidós, Barcelona, 1993.
- Choza, J.; Manual de Antropología filosófica, Ed. Rialp, Madrid, 1988.
- Colombres, A.; Cine, antropología y colonialismo, ed. del Sol, Argentina, 1985.
- Colón Perales, C.; Infante Rosales, F; Lombardo Ortega; M.L; Historia y teoría de la música en el cine, ed. Alfar, Sevilla, 1997.
- Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (Edit.); Con y contra el cine. En torno a mayo del 68, ed. Universidad Internacional de Andalucía, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2008.
- Cousins, M.; Historia del Cine, ed. Blume, Barcelona, 2008.
- Debord, G.; La sociedad del espectáculo (1967), ed. Pre-textos, Valencia, 20003.
- Deleuze, G.; Lógica del sentido. Ed. Barral, Barcelona, 1970
- -----; Nietzsche y la filosofía (1962), ed. Anagrama, Barcelona, 1971.
- -----; Diferencia y repetición (1968), ed. Amorrurtu, Madrid, 2002.
- -----; La imagen-movimiento y la imagen-tiempo, estudios sobre cine, 2 vol., ed. Paidós, Barcelona, 2001.
- -----; Conversaciones (1972-1990), ed. Pre-textos, Valencia, 1995.
- -----; Crítica y clínica (1993), Ed. Anagrama, Barcelona, 1996.
- -----; Francis Bacon, lógica de la sensación, ed. Arena libros, Madrid, 2009.

- Deleuze, G., Guattari, F; Capitalismo y esquizofrenia (I). El anti-Edipo, ed. Paidós, Barcelona, 1995.
- -----; Capitalismo y esquizofrenia (II), Mil mesetas (1980), ed. Paidós, Barcelona, 1995.
- -----; ¿Qué es la filosofía?, ed. Anagrama, Barcelona, 1993.
- Da Fonseca, V.; Manual de observación psicomotriz, ed. Inde Publicaciones, Barcelona, 1998.
- Derrida, J.; De la Gramatología (1967), Siglo XXI, México, 1998.
- -----; La escritura y la diferencia, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.
- Descartes, R.; Discurso del método, para dirigir bien la razón y buscar la verdad en las ciencias (1637), Ed. Alianza, Madrid, 1987.
- De Micheli, M.; Las vanguardias artísticas del siglo XX, ed. Alianza, Madrid, 2004.
- De Zavala, I.; La posmodernidad y Mijael Bajtín, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1991.
- Dilthey, W.; Introducción a las Ciencias del Espíritu (1883), Ed. Alianza, Madrid, 1980.
- -----; Introducción a las Ciencias del espíritu, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- Dubois, P.; El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción, ed. Paidós, Barcelona, 1994.
- Durand, G.; Las estructuras antropológicas de lo imaginario, ed. Taurus, Madrid 1983 / ed. Fondo de cultura económica de España, Madrid, 2005.
- -----; La imaginación simbólica, ed. Amorrutu, Buenos Aires, 2005.
- Dussel, E.; Introducción a la filosofía de la liberación, Bogotá, (1º ed. 1979), ed. Nueva América, 1995.
- -----; Filosofía de la liberación, ed. Nueva América, Bogotá, 1996.
- Eliade, M.; Herreros y Alquimistas, ed. Alianza, Madrid, 1990.
- -----; Imágenes y símbolos, ed. Taurus, Madrid, 1999.
- -----; Historia de las creencias y las religiones (4 vol.), ed. Paidós, Barcelona, 2011.
- Ember, C, Ember, M.; Antropología cultural, ed. Prentice Hall, Madrid, 1997.
- Epstein, J., La inteligencia de una máquina; una filosofía del cine (1946), ed. Cactus, Buenos Aires, 2015.
- Espina Barrio, A.; Manual de antropología cultural, Ed. Abya Yal-UPS, Quito, Ecuador, 1996.
- Farber, M; Arte termita contra arte elefante blanco, ed. Anagrama, Barcelona, 1971.
- Felipe, L.; Versos del Merolico o del Sacamuelas, ed. Visor, Madrid, 1982.
- Feyerabend, P.; Contra el método, esquema de una teoría anarquista del conocimiento (1975), ed. Tecnos, Madrid, 1986.
- -----; La ciencia en una sociedad libre (1978), ed. Siglo XXI, Madrid, 1982, p. 176..
- -----; ¿Por qué no Platón? (1980), ed. Tecnos, 2009.
- Foucault, M.; Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas (1966), Ed. Siglo

XXI, Argentina, 1968.

- -----; La verdad y las formas jurídicas, Gedisa, Barcelona, 1980.
- Foucault, M., Deleuze, G.; *Theatrum philosophicum*, seguido de “Repetición y diferencia” (1970), ed. Anagrama, Barcelona, 1995.
- François Cusset, F.; *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Editorial Melusina, Barcelona 2005.
- Frith, C.; *Descubriendo el poder de la mente, cómo el cerebro crea nuestro mundo mental*, ed. Ariel, Barcelona, 2008.
- Gadamer, H-G.; *Verdad y Método, fundamentos de una hermenéutica filosófica* (2 vol. 1960 y 1986), ed. Sígueme, Salamanca, 2002
- ----- ; *Antología*, ed. Sígueme, Salamanca, 2001.
- García Calvo; A.; *Contra la paz, contra la democracia*, ed. Virus, Barcelona, 1993.
- Gaudreault, A & Jost, F.; *El relato cinematográfico (cine y narratología)*, ed. Paidós, Barcelona, 1995.
- Geertz, C.; *Negara: el Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*, ed. Paidós, Barcelona, 1999.
- ----- ; *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*, ed. Paidós, Barcelona, 2002.
- Gombrich, E.H.; *Arte e Ilusión, un estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- Grierson, J.; “Grierson on documentary”, ed. Faber and Faber, London, 1966.
- Guenon, R.; *La Gran Tríada* (1946), ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- ----- ; *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* (1962), ed. Paidós, Barcelona, 1995.
- Habermas, J.; *Teoría de la acción comunicativa, racionalidad de la acción y racionalización social* (1981), ed. Taurus, Madrid, 1999.
- Hegel, G.W.F.; *Estética*, ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1954.
- ----- ; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, revista de occidente, Madrid, 1974.
- Heidegger, M.; *Ser y Tiempo*, (1927) Ed. Trotta, Madrid, 2006.
- Heidegger, M.; “El origen de la obra de arte” (1936) en *Caminos de Bosque*, ed. Alianza, Madrid, 2001.
- Horkheimer, M. & Adorno, T.; *Dialéctica de la ilustración, fragmentos filosóficos* (1944-1968), ed, Trotta, Madrid, 1998.
- Hottois, G.; *Historia de la filosofía desde el Renacimiento a la posmodernidad*, ed. Cátedra, Madrid, 1999.
- Hume, D.; *Tratado de la naturaleza humana* (1740), ed. Tecnos, Barcelona, 2005.
- Huxley, A.; *La Filosofía Perenne*, ed. Edhasa, Barcelona, 1992.
- Jullier, L.; *¿Qué es una buena película?*, ed. Paidós, Barcelona, 2006.

- Jung, C. G.; Psicología y Alquimia, ed. Santiago Rueda, Buenos Aires, 1957.
- ----- & Jaffé, Aniela (1964). Recuerdos, sueños, pensamientos. Seix Barral, Barcelona, 2001.
- ----- ; El hombre y sus símbolos, ed. Paidós, Barcelona, 1999.
- ----- ; Obras completas, Volumen 9. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo, ed. Trotta, Madrid, 2002.
- ----- ; Obras completas. Volumen 12. Psicología y alquimia. I. Introducción a la problemática psicológica religiosa de la alquimia. II. 3. D. Sobre el simbolismo del sí-mismo. Madrid: Editorial Trotta. 2005,
- ----- ; Obra Completa. Volumen 6. La práctica de la psicoterapia. XIII. La psicología de la transferencia. Ed. Trotta, Madrid, 2006.
- Kafka, F.; Cuentos completos, ed. Valdemar, Madrid, 2000.
- Kandel, E.R.; La era del inconsciente (la exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro, desde la Viena de 1900 hasta nuestros días), ed. Paidós, Barcelona, 2013.
- Kandinsky, W; De lo espiritual en el arte (1911), ed. Premia S.A., México, 1989.
- Kant, E.; Crítica de la Razón Pura (1781), ed. Ibéricas, Madrid, 2010.
- ----- ;Lógica (1800). Ed. Akal, Madrid, 2000.
- Klossowski de Rola, S.; El Juego áureo: 533 grabados alquímicos del siglo XVII, ed. Siruela, Madrid, 2004.
- Kracauer, S.; Teoría del cine, la redención de la realidad física, ed. Paidós, Barcelona, 1996.
- Kuhn, T. S; La Estructura de las Revoluciones Científicas (1962), ed. F.C.E., Madrid, 2006.
- Kirk, Raven & Schofield; Los filósofos presocráticos, ed. Gredos, Madrid, 1999.
- Koffka, K.; Principios de psicología de la forma, ed. Paidós, Barcelona, 1973.
- Latini, G.; “*L'immagine sonora, Caratteri essenziali del suono cinematografico*”, ed. Artemide, Roma, 2006.
- Lao Tsé; Tao te King (s. IV a.c.), ed. Sirio, Málaga, 2004.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand, Diccionario de Psicoanálisis, ed. Paidós, Barcelona, 1996.
- Larrauri, M.; El deseo según Deleuze, ed. Tándem, Barcelona, 2000.
- Lechte, J.; Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales. Ed. Cátedra, Madrid, 1997.
- León, B.; El documental de divulgación científica, ed. Paidós, Barcelona, 1999.
- Lévinas, E.; Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad, ed. Sígueme, Salamanca, 1999.
- Libis, J.; El mito del andrógino, ed. Siruela, Madrid, 2001.
- Machado, A.; Poesías completas. ed. Espasa calpe, Madrid. 1989.
- Martín, A.; ¿Qué es el cine moderno?, ed. uqbar, Chile, 2008, p. 15.
- Martín Jiménez, Alfonso, "Literatura General y 'Literatura Comparada': la comparación como

método de la Crítica Literaria", ed. Castilla, Valladolid, 1998.

- Martínez Marzoa, F.; Lingüística fenomenológica, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2001.
- Marx, K.; Manuscritos de economía y filosofía (1844), ed. Alianza, Madrid, 2005.
- ----- ; Contribución a la crítica de la economía política (1859), Ed. Siglo XXI, Madrid, 2008.
- Marx, K & Engels, F.; La ideología alemana (1845), Ed. Akal, Madrid, 2014.
- Meletinski, E.; El Mito, literatura y folclore, ed. AKAL, Madrid, 2001.
- Merleau-Ponty, M.; Fenomenología de la percepción (1945), ed. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1993.
- Metz, C.; El significante imaginario, psicoanálisis y cine (1974), ed. Paidós, Barcelona, 2001
- Montero Sánchez, D. y Moreno Domínguez, J.M.; El cambio social a través de las imágenes, guía para entender y utilizar el vídeo participativo, ed. Los libros de la Catarata, Madrid, 2014.
- Mora, F.; Continuum, ¿cómo funciona el cerebro?, ed. Alianza, Madrid, 2002.
- Morey, M. (ed.): Sexo, poder, verdad. Ed. materiales, Barcelona, 1978.
- Musicco Nombela, D.; El campo vacío, el lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual, ed. Cátedra, Madrid, 2007.
- Nichols, B.; La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental, ed. Paidós, Barcelona, 1997.
- Nichols, S.; Jung y el Tarot, un viaje arquetípico, ed. Kairós, Barcelona, 1988.
- Nietzsche, F.; El nacimiento de la tragedia (1872), ed. Alianza, Madrid, 2001.
- ----- ; Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (1873), ed. Tecnos, Madrid, 1996.
- ----- ; La genealogía de la moral (1887), ed. Alianza, Madrid, 1998.
- ----- ; El ocaso de los ídolos (o cómo filosofar a martillazos), (1888), ed. Busma, Madrid, 1984.
- ----- ; Así habló Zaratustra, un libro para todos y para nadie (1883), ed. Alianza, Madrid, 2006.
- ----- ; Ecce Homo, cómo se llega a ser el que se es, ed. Alianza, Madrid, 1979.
- Nudler, O. (Ed.); Filosofía de la Filosofía Vol. 31, Ed. Trotta, Madrid, 2010.
- Ortega y Gasset, J.; Meditaciones del Quijote (1914), ed. Cátedra, Madrid, 2001.
- Ortiz, A. & Piqueras, M.J.; La pintura en el cine, Ed. Paidós, 1995, Barcelona.
- Panofsky, E.; Estudios sobre Iconología, temas humanistas en el arte del Renacimiento (1939), ed. Alianza, Madrid, 2005.
- Pérez de Carrera, E.; 49 Respuestas a la aventura del pensamiento, ed. Fundación Argos, Madrid, 2004.
- Pharies, D.; Breve Historia de la Lengua Española. The University of Chicago Press. 2007.
- Platón, La República, ed. Gredos, Madrid, 2003.
- ----- ; El Banquete, ed. Gredos, Madrid, 2014.
- Pikaza, X.; El fenómeno religioso. Curso fundamental de religión. Ed. Trotta, Madrid, 1999.

- Popper, K.; Búsqueda sin término, una biografía intelectual, Ed. Alianza, Madrid, 2006.
- Poyato, P.; Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica, ed. Grupo Editorial Universitario, Granada, 2006.
- Propp, V. J.; Morfología del cuento, ed. Fundamentos, Madrid, 2006.
- Quine, W.; “Desde un punto de vista lógico”, ed. Paidós, Barcelona, 2002.
- Radigales, J; “*La música en el cinema*”, ed. Universitat Oberta de Catalunya (UOC), Barcelona, 2007.
- Rancière, J.; La fábula cinematográfica, reflexiones sobre la ficción en el cine, ed. Paidós, Barcelona, 2001.
- Requena, J. G.; Clásico, Manierista, Post-clásico, los modelos del relato en el cine de Hollywood, ed. Castilla, Valladolid, 2007.
- ----- (comp.); El análisis cinematográfico; teoría y práctica del análisis de la secuencia, ed. Complutense, Madrid, 1995.
- Ricouer, P.; El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica (3 vol.)I. Hermenéutica y psicoanálisis (I), ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.
- Rohmer, E. & Pasolini, P. P.; Cine de poesía contra cine de prosa, ed. Anagrama, Barcelona, 1970.
- Romaguera, J. y Alsina, H.; Textos y manifiestos del Cine, ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- Sáez Rueda, L.; Movimientos filosóficos actuales, ed. Trotta, madrid, 2001.
- ----- ; El conflicto entre continentales y analíticos; dos tradiciones filosóficas, ed. Crítica, Barcelona, 2002.
- Sanjinés, J y Grupo Ukumau; Teoría y práctica de un cine junto al pueblo, ed. Siglo XXI, 1979.
- Sartre, J.P.; (1946) El existencialismo es un humanismo, Ed. Sur, Buenos Aires, 1973.
- Sartori, G. (1984) La política, lógica y método en las ciencias sociales. México. Fondo de Cultura Económico.
- Saussure, F.; Curso de Lingüística General (1913), ed. Alianza, Madrid, 1991.
- Schopenhauer, A.; El mundo como voluntad y representación (1819), ed. Akal, Madrid, 2005.
- Shoat, E. y Stam, R.; Multiculturalismo, cine y medios de comunicación, crítica del pensamiento eurocéntrico, ed. Paidós, Barcelona, 2002;
- Schuon, F.; De la unidad trascendente de las religiones, ed. José J. De Olañeta, Madrid, 2004.
- Sigmund Freud. Obras Completas. Losada. Buenos Aires, 1997.
- Solanas, F. y Getino, O.; Cine, cultura y descolonización, ed. Siglo Xxi, Argentina, 1973.
- Sontag, S.; Contra la interpretación, ed. Alfaguara, Madrid, 1996
- Sorlin, P.; Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990, Ed. Paidós, Barcelona, 1996.
- Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S.; Nuevos conceptos de la teoría del cine, estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualida (1992), ed. Paidós, Barcelona,

1999.

- Stam, R.; Teorías del cine, una introducción, ed. Paidós, Barcelona, 2000.
- Tal, T.; Pantallas y revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo. Ed. Lumiere, Buenos Aires, 2005.
- Tarkovski, A.; Esculpir en el Tiempo (1984), ed. Rialp, Madrid, 2000.
- Tomasello, M.; Los orígenes de la comunicación humana, ed. Katz, Buenos Aires, 2013.
- Torregrosa Puig, M. (Coord); Imaginar la realidad, ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios, Ed. Comunicación Social, Zamora, 2010.
- Tudurí, G.; Manifiesto del Cine Sin Autor, realismo social extremo en el siglo XXI (versión 1.0), ed. Centro de documentación crítica, Madrid, 2008.
- Unamuno, M.; Del sentimiento trágico de la vida (1913), Ed. Alianza, Madrid, 1997.
- Vattimo, G., Rovatti, P.A. (eds.); El pensamiento débil (1983), ed. Cátedra, Madrid, 2006.
- Vericat Turá, D.; Silencio, se habla (el cine según sus directores), ed. T & B, Madrid, 2003.
- Vilarroya, O.; La disolución de la mente, una hipótesis sobre cómo siente, piensa y se comunica el cerebro, ed. Tusquets, Barcelona, 2002.
- Vogel, A.; Film as a Subversive Art, ed. Random House, New York, 1975.
- Watts, A.; Las dos manos de Dios, Ed. Kairós, Barcelona, 1995.
- Whitehead, A. N.; Proceso y Realidad (1929), ed. Losada, Buenos Aires, 1956.
- Wilkinson R.; Cómo leer el arte egipcio: guía de jeroglíficos del antiguo Egipto, ed. Crítica, Madrid, 2004
- Wimmer, R.D. , Dominick, J.R.; La investigación científica de los medios de comunicación; una introducción a sus métodos, ed. Bosch, Barcelona, 1996.
- Wittgenstein, L.; (1916) Tractatus Logico-philosophicus, Ed. Alianza, Madrid, 2010.
- ----- ; Investigaciones filosóficas (1958), ed. Altaya, Madrid, 1999.
- Zambrano, M^a; Filosofía y poesía (1939), Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Artículos:

- Åkervall, Lisa, Cinema, Affect and Vision Lisa Åkervall; Cine, Afecto y Visión, 2008, www.rhizomes.net
- Alva García, R. & Mendieta Márquez, E; “Pensamiento crítico y responsabilidad ética de la comunidad científica en México”, en la revista “casa del tiempo”, Universidad autónoma metropolitana, ep. IV, n° 24, México. pp. 38-42.
http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/24_iv_oct_2009/casa_del_tiempo_eIV_num24_38_42.p

df (consultado el 19-3-2015).

- Àngel Quintana. La hibridación de lo real: la huella digital, en Torregrosa Puig, M. (2010).
- Astruc, A.; "Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo", publicado en "L'Écran Français", nº 144, marzo de 1948.
- Baeza, M.A.; "A propósito de la problemática del ser en el pensamiento de Cornelius Castoriadis" en la revista "Imagonautas 2 (1) / Grupo Compostela de Estudios Sobre Imaginarios Sociales (G.C.E.I.S) / 2011/ ISSN 07190166/ pp. 04-22; Castoriadis, Cornelius (2004). Sujeto y verdad en el mundo histórico-social. Buenos Aires, F.C.E.
- Barrios, M., Guàrdia, J.; Relación del cerebelo con las funciones cognitivas: evidencias neuroanatómicas, clínicas y de neuroimagen, en Revista de neurología, Universidad de Barcelona, 2001; 33 (6): 582-591.
<http://www.ujaen.es/investiga/cvi296/FisioNeuro/Seminario7.pdf>
- Barthes, R.; "El tercer sentido" en Cahiers du cinéma, nº 222, julio 1970.
- Bazin, A, "De la política de los autores" (Cahiers du cinéma, nº 70, abril de 1957)
- ----- ; Sobre la crítica (1958) [www. filmstudiesforfree.blogspot.com](http://www.filmstudiesforfree.blogspot.com)
- Begoña González Cuesta: No ver para ver: el "fuera de campo" como forma de pensamiento audiovisual, en Torregrosa Puig, M. (Coord); Imaginar la realidad, ensayos sobre la representación de la realidad en el cine (2010).
- Beriain, J.: "El imaginario social moderno: politeísmo y modernidades múltiples", Universidad Pública de Navarra. Revista anthropos: Huellas del conocimiento, ISSN 1137-3636, Nº 198, 2003 (Ejemplar dedicado a: Cornelius Castoriadis), págs. 54-78.
www.unavarra.es/puresoc/pdfs/c_lecciones/0-Beriain-imaginario.pdf
- Bourdieu, P.; "El campo científico" en "Intelectuales, política y poder, Buenos Aires, Eudeba, 1999." pp. 75-110.
- Cabrera, M.A.; El debate postmoderno sobre el conocimiento histórico y su repercusión en España, publicado en "Historia Social", nº 50, Valencia, 2004.
http://www.ub.edu/histodidactica/images/documentos/flash/debate_postmoderno_conocimiento_historico_repercusion_espana.swf
- Cañas Fernández, J.L.; De la deshumanización a la rehumanización (El reto de volver a ser persona), en "Pensamiento y cultura", Vol. 13, Nº. 1, 2010, págs. 67-79.
- Colino, C.; "Método comparativo". En Román Reyes (Dir): Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México 2009.
(<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/M/metodocomparativoa.htm>)
- Coller, D.; "El método comparativo", en "Revista Uruguaya de Ciencia Política No. 05 año 1992" pp.21 <http://www.fcs.edu.uy/archivos/RUCP-05-04-Collier.pdf> consultado el 11-3-2015).
- Cortina, Adela; La aporofobia, en el diario "El País", 7-3-2000;

http://elpais.com/diario/2000/03/07/opinion/952383603_850215.html

- de Azcárraga, J. A.; “Ciencia y filosofía”, [Publicado en la revista *Mètode*, Revista de difusión de investigación de la Universidad de Valencia, Anuario 2003, págs. 40-46. <http://www.uv.es/~azcarrag/pdf/CienciaFilosofia.pdf>
- del Cairo, C y Jaramillo, J; “Clifford Geertz y el ensamble de un proyecto antropológico crítico.” en Revista “*Tabula Rasa*”. Bogotá - Colombia, No.8: 15-41, enero-junio 2008.
- “Derrida: el amor a la diferencia” en “*Nada*”, revista online, <http://revistanada.blogspot.com.es/2013/02/derrida-el-amor-la-diferencia.html> (fecha de consulta 25-3-2015).
- Dickos, A.; Palomitas y Godard: la crítica cinematográfica de Manny Farber, en “*Artículos*” *Cinema Comparat/ive Cinema* Vol. II, ed. Observatori del cinema europeu contemporani, Núm 4., 2014, pp. 107-112; http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/pdf/cc04/18_esp_articulos_dickos.pdf
- Durand, G.; “Exploración de lo imaginario” (1971) incluido en *Working with Images* (2000) traducido por Enrique Eskenazi. <http://eskenazi.net16.net/durand2.html>
- Estrella, A.; “Por una historia comparada de la Filosofía: la formación del campo filosófico español y mexicano” en *Daímon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 53, 20
- Fernández Buey, F.; “Brecht sobre Galileo y la responsabilidad del científico” en “*Poliètica*, portal d’ètica i filosofia política, Universitat Pompeu Fabra”, Barcelona. http://www.upf.edu/materials/polietica/_img/brecht.pdf (consultado el 19-3-2015).”
- Fichte, J. G.; *Fundamento de la doctrina de la ciencia* (1794), Trad. J.Gaos. Revista de Occidente, Madrid, 1934.
- Flaherty, R., “La función del documental” en Romaguera, J. & Alsina, H.; *Textos y manifiestos del Cine* (1998)
- Fontcuberta, J.; La única verdad posible, en *Photovision*, nº 22, s/f, pp. 9-12.
- George González, La Filosofía de la Liberación de Enrique Dussel en “*Para una Ética de la Liberación Latinoamericana*”; *A parte rei*, nº 49, enero 2007.
- Geertz, C.; Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social, *American Scholar*, vol. 49, Nº 2, primavera de 1980, p. 165-166.
- Grierson, J.; “Postulados del documental”, en Romaguera, J. & Alsina, H. (1998).
- Izquierdo Castillo, J.; El fomento del cine europeo y su comercialización. Estudio comparado de los cines español y francés. *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, [S.l.], v.10, n.1, p.79-93, 2011 <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/141/83>. Fecha de acceso: 18 mar. 2015 doi:10.7195/ri14.v10i1.141.
- Jaran, F.; *Cómo la tradición continental y la tradición analítica se enfrentan con la tradición*

- filosófica, Revista de Filosofía Vol. 36 núm. 1 (2011): 171-192, http://dx.doi.org/10.5209/rev_RESF.2011.v36.n1.37637 (visitado el 17-3-2015).
- Klein, F.; La representación de Mahoma, lo prohibido y lo permitido” en *Nómadas*, revista crítica de ciencias sociales y jurídicas, 20, Uruguay, 2008.4. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/20/fernandoklein.pdf>
 - Lévinas, E.; La ética como filosofía primera, conferencia, Universidad de Lovaina (1982) en Revista de filosofía “A Parte Rei”, nº 43. Enero 2006, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lorca43.pdf>
 - Lopera, F.; “Evolución y cognición” en Revista Neuropsicología, Neuropsiquiatría y Neurociencias, Vol. 6, p.27-34. reproduccion.udea.edu.co/revista/PDF/REVNEURO_vol6_num1_3.pdf
 - Martín-Cano Abreu, F. (2000): Del matriarcado al patriarcado. *Omnia. Mensa España*, septiembre, Nº 78, Barcelona.
 - ----- ; Estudio de las sociedades matrilineales (S.M.), *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 12 (2005.2).
 - Martínez Ortigosa, I.; Vergüenza y Revolución. Análisis de una carta del joven Marx, *A Parte Rei*, Revista de Filosofía, nº 66. Noviembre 2009, <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>.
 - Marx, Tesis sobre Feuerbach (1845); www.filosofia.org/lec/marfeu11.htm
 - Navarro González, A.; “La realidad exterior como resistencia según Dilthey” en ““Debate sobre las antropologías”, *Thémata*”, nº 35, , Universidad de Málaga, 2005, pp. 361-370.
 - Navarro, Olivia; El «rostro» del otro: Una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas, ed. Contrastes, *Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIII, Málaga, 2008; pp. 177-194.
 - Pedone, C.; “El trabajo de campo y los métodos cualitativos, Necesidad de nuevas reflexiones desde las geografías latinoamericanas, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona [ISSN 1138-9788] Nº 57, 1 de febrero de 2000.
 - Pichardo García LMG, Ocampo Ponce M.; “Necesidad de humanización del orden técnico-científico. Aplicación de la filosofía de la eficacia a las investigaciones del desarrollo de los primeros días del embrión humano”, en *Cuadernos de Bioética* 2009XX82-85. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87512350011>. Fecha de consulta: 16 de marzo de 2015.
 - Requena, J.G.; Apólogo de la bicicleta. O de por qué el arte no tiene gran cosa que ver con la comunicación, en *La Puerta*, Publicación de Arte & Diseño, Año 3, nº 3, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires. ISSN: 1668-7612, p. 75-96.
 - ----- ; “Los límites de lo visible”, en *Signa. Revista de la Asociación de Semiótica Española*, nº 6, 1997, UNED, Madrid, pp. 285-307.
 - ----- ; “Teoría de la verdad” en “Trama y fondo”, nº 14, Madrid, 2003.
 - Rodríguez, D M.; La teoría de los signos de Charles sanders Peirce: semiótica filosófica, Tesis de licenciatura, Buenos Aires, 2003, www.unav.es/gep/TesisDoctorales/TesisMRodriguez.pdf,

- Rodríguez Herranz, R. y Serrano Muñoz, L.; El concepto del matriarcado: una revisión crítica. en Arqueoweb, revista sobre arqueología en Internet, departamento de prehistoria Universidad Complutense de Madrid, 7 (2) sept. / dic. 2005.
- Rodowick, D.N.; la ética en la filosofía del filme (Cavell, Deleuze, Levinas)". www.filmsstudiesforfree.blogspot.com
- Romo Martínez, V; Claves de la poética manchadiana en "proverbios y cantares" (1923), Universidad Autónoma de Madrid. <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/romoX.pdf>
- Ruano Monistrol, Olga; El trabajo de Campo en investigación cualitativa (I), Revista "Nure Investigación", nº 28, Madrid, Mayo-Junio 2007.
- Sánchez-Biosca, V. "En torno a algunos problemas de historiografía del cine", Archivos de la Filmoteca, Valencia, nº 29, 1998.
- Stolcke, V.; De padres, filiaciones y malas memorias.¿Qué historia de qué antropología?, Published in: Joan Bestard i Camps (ed.), Después de Malinowski, Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español y Asociación Canaria de Antropología, Tenerife, 1993; p. 30, 34-35.
- ----- ; ¿Qué tiene que ver el género con el parentesco - en Procreación, crianza y género. Aproximaciones antropológicas a la parentalidad. 2010, pp. 319-333
- Tonon, G.; "La utilización del método comparativo en estudios cualitativos en ciencia política y ciencias sociales (diseño y desarrollo de una tesis doctoral)" en Jairos. Revista de Temas Sociales. Publicación de la Universidad nacional de san Luís. Año15. Nº 27. Mayo de 2011.
- Torregrosa, M.; La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo, Zer , Vol. 13 – Núm. 24, 2008, pp. 303-315; <http://www.ehu.eus/zer/hemeroteca/pdfs/zer24-14-torregrosa.pdf>
- Tudurí, G.; El cine del siglo XXI, La política de la colectividad, manifiesto de cine sin autor 2.0, ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, "Arte y políticas de identidad,vol8,Jul.2013,pp227-284. <http://revistas.um.es/api/article/viewFile/191751/158441>
- <http://cinesinautor.blogspot.com.es/2013/05/post-cine-para-una-experiencia-social.html>; Publicado por Gerardo Tudurí en 5/12/2013 (fecha de consulta 17 -2 – 2015)
- Truffaut; "Una cierta tendencia del cine francés" (1954), en Romaguera, J y Homero A.; Textos y manifiestos del cine (1998); op. cit. p. 226.
- ----- ;"Vingt ans après: le cinéma américain, ses auteurs et notre politique en questions", Cahiers du cinéma", nº 172, noviembre de 1965.
- Vázquez de la Fuente, M.; Análisis Fílmico e Interpretación: Epistemología de los modos de significación, Cuadernos de Documentación Multimedia, Revistas Científicas Complutenses, Madrid, Vol 21 Año 2010
<http://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/CDMU1010110249A>

- Vázquez Iruzubieta, C.; La Gran Tríada, la Trinidad y la Trimurti, en revista on line SYMBOLOS, Revista internacional de Arte - Cultura – Gnosis. <http://symbolos.com/ensayo.htm> (fecha de consulta: 17 junio de 2015).
- Zavala, Lauro. Cine Clásico, Moderno y Posmoderno, Razón y Palabra [en línea] 2005, 10 (Agosto-Septiembre); <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520647003>;
- **Documentación multimedia:**
- Salomón Shang; Carl Gustav Jung (entrevista en la Universidad de Houston en 1957), documental, 2007 (documental).
- Paniagua, E.; El agua de la Alhambra, ed. Pneuma, Valladolid, 2000. (disco)
- Azéma, M.; La Préhistoire du cinéma, Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe, ed. Errance, 2012, con DVD (<http://www.lebloug.fr/la-prehistoire-du-cinema-marc-azema-insane-lectures-8/>).

Webgrafía:

- RECURSOS DIDÁCTICOS DE LA WEB DEL MINISTERIO DE EDUCACION (gobierno de España) <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/>
- RECURSOS DIDÁCTICOS + SERIE DOCUMENTAL (AMAR EL CINE), WEB DEL MINISTERIO: <http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/indice.htm>
- UNIVERSIDAD DE HUELVA : <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/>
Extraordinaria web de Enrique Martínez-Salanova Sánchez: El portal de la educomunicación/
Educomunicación/alfabetización mediática/educación permanente;
- MÁS RECURSOS:
- <http://www.escueladecineonline.nucine.com/>, <http://universumcinematografo.weebly.com/>,
<http://docencia.izt.uam.mx/docencia/alva/crithink.html>)
- HISTORIA DEL CINE: www.xtec.cat/~xripoll/ecine0.htm
- LENGUAJE CINEMATOGRAFICO: <http://www.xtec.cat/~xripoll/lengua.htm>
- FILMOTECA:
- **Association of European Film Archives and Cinematheques - ACE** <http://www.ace-film.eu/>
- Filmoteca de Catalunya – Barcelona www.filmoteca.cat
- **Filmoteca española online – RTVE.es** www.rtve.es/filmoteca/
- **Filmoteca Española** www.mcu.es/cine/MC/FE/
- Filmoteca Española - Madrid - Ministerio de Educación

- www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/fe/portada.html
- **FilMOTECA de Cantabria:** filmotecacantabria.es/
- Archivos de la filмотeca: www.archivosdelafilemoteca.com/
- FICHAS TÉCNICAS DE PELÍCULAS: www.imdb.com [Internet Movie Database](http://www.imdb.com)
- SOBRE IMAGINARIO SOCIAL: <http://imaginales15.weebly.com/>,
<http://imagonautas.gceis.net/sites/imagonautas.gceis.net/>
- UNIVERSIDAD DE NAVARRA, revista “communication & society” (muy bueno artículos):
<http://www.unav.es/fcom/communication-society/>
- PRÁCTICA (tb. Manuales sobre teoría): <https://manualesdecine.wordpress.com/>
- FES Federación Española de Sociología: <http://www.fes-web.org/uploads/files/res/res11/06.pdf>
- <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/archivos/Te2sit.html>
- BIBLIOTECAS CIENTÍFICAS, ARTÍCULOS ACADÉMICOS:
FLACSO: www.flacso.org, Public Knowledge Project (PKP): www.pkp.sfu.ca
RedALyC: www.redalyc.org, SciELO: www.scielo.org, Latindex: www.latindex.unam.mx
- BIBLIOTECAS VIRTUALES:
- Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/>
- TEXTOS / LIBROS: http://www.avizora.com/publicaciones/textos_historicos/
- BIBLIOTECA ON LINE “INACAYAL”: <https://drive.google.com>
- WIKISOURCE, la biblioteca libre: <http://es.wikisource.org/>
- TEXTOS EN LÍNEA (biblioteca virtual): <https://bibliophiliaparana.wordpress.com>
- WIKIPEDIA, la enciclopedia libre: www.wikipedia.es
- DICCIONARIO ETIMOLÓGICO: <http://etimologias.dechile.net/>, etimología filosofía:
<http://etimologiaspalomar.blogspot.com.es>, <https://etimologia.wordpress.com/>
- WEBS FILOSOFÍA: <http://www.filosofia.net>, <http://enriquedussel.com/DVD%20Obras%20Enrique%20Dussel/html/08.html>,
<http://www.alcoberro.info>, <http://www.mercaba.org>,
<http://www.ferratermora.org>, <http://www.leynatural.es>, <http://www.e-torredebabel.com>,
<http://www.pensament.com>, <http://www.boulesis.com>, <http://www.filosofia.org/>,
<http://www.nodulo.org/>, <http://www.filosofos.net>, <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.es>
Psicología y Filosofía: http://encina.pntic.mec.es/plop0023/enlaces_filopsico.html
Artículos de filosofía del S.XX-XXI interesantes:

<http://www.epistemologia.com.ar/index.php/bibliografia.html>

<http://artilleriainmanente.blogspot.com.es/2012/04/giorgio-agamben-elogio-de-la.html>

- CINE Y FILOSOFÍA:

- a priori:

<http://www.film-philosophy.com>, <http://lavanaindiscretacineyfilosofia.blogspot.com.es>

<http://www.tramayfondo.com>,

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/sesionnonumerada/index.php/revista>

- a posteriori:

<http://www.eticaycine.org>

<http://aafi.filosofia.net/ALFA/ALFA4G.HTM> (asociación andaluza de filosofía; usar cine en el aula de filo)

<http://cinetext.philo.at>, <http://cine-filosofico.blogspot.com.es>,

<http://www.cine.uncu.edu.ar/paginas/index/cine-y-filosofia>

<http://filosofiaconcine.blogspot.com.es>

- Varios:

www.philosophia.cl, <http://www.eticaycine.org>,

<http://aafi.filosofia.net/ALFA/ALFA4G.HTM> (asociación andaluza de filosofía; usar cine en el aula de filo), <http://cinetext.philo.a>, <http://es.slideshare.net/paijan/cine-y-filosofia-presentation-726858>,

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/otros/20120227024607/filosofia.pdf>

- CINE SIN AUTOR:

<http://www.cinesinautor.es>, cinesinautor.blogspot.com; www.mataderomadrid.org/ficha/1634/fabrica-de-cine-sin-autor.html;

intermediae.es/project/fabrica_de_cine_sin_autor;

<https://es-es.facebook.com/pages/Cine-sin-Autor>;

<https://twitter.com/CinesinAutor>;

medialab-prado.es/person/colectivo_cine_sin_autor_csa

<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>

- ARTE RUPESTRE:

<http://chileprecolombino.cl/arte/arte-rupestre/los-petroglifos-de-kalina/>;

<http://www.rupestreweb.info/chiriqui.html>; <http://www.monografias.com/trabajos915/arte-rupestre-estilo/arte-rupestre-estilo.shtml>;

<http://www.monografias.com/trabajos915/arte-rupestre-estilo/arte-rupestre-estilo.shtml>;

<http://www.lebloug.fr/la-prehistoire-du-cinema-marc-azema-insane-lectures-8/>, <http://www.quo.es/ciencia/el-cine-len-la-prehistoria>.

- Arte maya: <http://www.icanews.com/Trends/Mayas.html>

- Artes marciales / filosofía oriental: <http://www.aikido4beginners.co.uk>. Véase también, Deshimura,

- T.; Zen y artes marciales, ed. Luis Carcomo; http://karateocana.dxfun.com/Biblioteca_archivos/Zen-Y-Artes-Marciales.pdf
- Tercera cultura: Wwww.edge.org; www.terceracultura.net, wikipedia.org/Remodernismo
 - PSICOANÁLISIS:
<http://www.lacanerafreudiana.com.ar/lacanerafreudiana/queslancanseminario22.html>
<http://www.grupocero.org/escuelapsicoanalisis/conferencias/nombres/conferencia38.htm>
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/22/roquefarran.pdf>
<http://www.personarte.com/hemisferios.htm>
 Archive for Research in Archetypal Symbolism ARAS www.aras.org
 - BLOGS, REVISTAS COMUNICACIÓN, ENSAYOS
 - <http://www.kpcb.com/internet-trends>; Mery Meeker “Code conference 2015”
 - <http://blog.qmee.com/qmee-online-in-60-seconds/>
 - RAZÓN Y PALABRA , Revista latinoamericana de comunicación:
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>
 - Revista “online” “Cinema Comparat/ive Cinema”, ed. Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF), Barcelona, 2012
www.ocec.eu/cinemacomparativecinema
<http://www.lafuga.cl/enlaces/http://www.encadenados.org>, <http://salonkritik.net/>,
<http://www.contranatura.org/>, <http://catalogo.artium.org/>
<http://www.artium.org>, <http://www.filmica.com/>,
<http://arreatodecineoriginal.blogspot.com.es>,
<http://cinentransit.com/>, <http://extranosenelparaiso.blogspot.com.es>, www.acuartapared.com,
www.archivosdelafilmoteca.com , <http://www.blogsdecine.org>
<http://www.asaeca.org/imagofagia>, <http://salonkritik.net/>
<https://josemanuel817.wordpress.com/2013/09/08/ley-de-la-pregnancia-de-la-gestalt/> “La teoría de Oteiza sobre la creación del ser estético”.
 Cine experimental: <http://www.visionaryfilm.net/>
 - La incineradora, Revista de opinión cinematográfica (Cineclubs en España)
<http://seronoser.free.fr/laincineradora/albertosanchez8.htm>
 - WEBS CINE DOCUMENTAL:
 EDN - <http://www.edn.dk/>
 Documentaires.org

Documentary Film Centre - <http://www.hdf.dokumentarfilm.info/>

Il Documentario - <http://www.ildocumentario.it/>

DOCOS - <http://www.docos.com/>

Un ejemplo interesante de documentales interactivos puede encontrarse en la web “National Film Board”; <https://www.nfb.ca/>

<http://www.naranjasdehirosima.com>,

<http://historiacinedocumental.blogspot.com.es/p/biblioteca.html>

<http://thedocumentaryblog.com>, <http://www.lafuga.cl/> (revista cine chilena)

<http://caparroscinema.blogspot.com.es/>, <http://www.cylcultural.org/cine/>

- Webs Cine (cine documental):

www.asaeca.org/imagofagia, www.revistaafuera.com, www.ildocumentario.it,

elangelexterminador.com.ar, www.lalectoraprovisoria.com.ar, www.eloquepiensa.net,

docucinema.wordpress.com, www.sensesofcinema.com, www.trendesombras.com,

www.docspace.org.uk,

www.blogsandocs.com,

tierraentrance.miradas.net,

www.larsculturayciudad.com, www.cinedocumental.com.ar,

- CINE UNDERGROUND, INDEPENDIENTE, HISTORIA, MONOGRÁFICOS:

<http://arreatodecineoriginal.blogspot.com.es/>, www.elumiere.net,

<http://expcinema.com/site/es>, <http://www.filmhistoria.com>,

<http://www.complex.com/pop-culture/2012/08/the-50-most-disturbing-movies/>

<http://cineduarte.blogspot.com.es>

- WEBS CINE Revistas y e-Zines:

Documentary Box - <http://www.yidff.jp/docbox/docbox-e.html>

(<http://www.elhacker.net/e-zines.html>)

Film Philosophy - <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p>

Sight and Sound - <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine>

DOX - <http://www.dox.dk/>

Film Comment - <http://www.filmvinc.com/fcm/fcm.htm>

Real Screen - <http://realscreen.com/>

- WEBS CINE Técnicas / Tecnología:

Film Sound.org - <http://www.filmsound.org/>

BBC - Learning Zone - <http://www.bbc.co.uk/education/lzone/movie>

Focal - <http://www.focal.ch/E/>

Discovery Campus - <http://www.discovery-campus.de/english/index.html>

- Enlace a multiples páginas de cine “generalista” en internet:
<http://www.cine.uncu.edu.ar/paginas/index/el-cine-en-internet>
- WEB GUIONISTAS: <https://bloguionistas.wordpress.com>, <http://www.abcgionistas.com>,
<https://www.guionistas.net>
- VER CINE INDEPENDIENTE: www.mubi.com, <http://www.400films.com>, <https://www.filmin.es/> ,
www.cinepata.com/ , www.cinevivo.org/ , [pejino.com](http://www.pejino.com), <http://www.cultmoviez.info>,
<http://www.to2pelis.com.es>, <http://www.tekilaz.com>, <http://www.dop.tv>, [Movieonvk.com](http://www.Movieonvk.com)

Cine y Filosofía (bibliografía anexa):

- Alvarado Duque, Carlos Fernando. Cine y Filosofía: aproximaciones a un territorio de encuentro. (La potencia poética de las imágenes en movimiento)Calle14: revista de investigación en el campo del arte [en línea] 2013, 8 (Julio-Diciembre) : [Fecha de consulta: 8 de julio de 2015] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279029761010>> ISSN 2011-3757.
- Amado, A.; La imagen justa, Ed. Colihue.Buenos Aires
- Ariel, A.; El Estilo y el Acto, Manantial, 2000.
- Asociación Profesional de Ilustradores Valencianos, Cine de Papel, Editorial Valencia / 2000
- Aumont, J.; La teoría de los cineastas, ed. Paidós, Barcelona, 2004;
- Badiou, Alain; Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Bellour, R.; Entre imágenes, Ed. Colihue, Buenos Aires
- Borau, J.L.,Discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua Española (16 de Noviembre de 2008), RAE, Madrid, 2008.
- Cabrera, J.; Cine: cien años de filosofía, ed. Gedisa, Barcelona, 1999.
- Carroll, N.The Philosophy of Motion Pictures,Blackwell, Oxford, 2007.
- Chateau Dominique, Cine y filosofía, Ed. Colihue, Buenos Aires.
- Colwell, G.; “Plato, Woody Allen and Justice”, en Teaching Philosophy, 1991
- Concepción Pérez García; Matrix, cine y filosofía, Ediciones Madú, 2005, Asturias.
- Cortes Rocca, P., El tiempo de la máquina, Ed. Colihue, Buenos Aires
- Curi, Umberto; Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia, Cortina Raffaello, 2000.

- -----, Ombre delle idee. Filosofia del cinema fra «American beauty» e «Parla con lei», Pendragon, 2002.
- Daniel Aranda Juárez, Meritxell Esquirol Salom, Jordi Sánchez Navarro; Puntos de vista: Una mirada poliédrica a la historia del cine, Editorial UOC (Universitat Oberta de Catalunya), 2009.
- Deleuze, G.; La imagen-movimiento y la imagen-tiempo, estudios sobre cine, 2 vol., ed. Paidós, Barcelona, 2001
- Falzon, C. Philosophy goes the Movies, An introduction to philosophy, London and New York, Routledge, 2002. (Falzon, C.; La filosofía va al cine, una introducción a la filosofía, ed. Tecnos, Barcelona, 2005).
- Fernandez Sebastian, J.; Cine e historia en el aula, Madrid, Akal, 1989.
- Fernando Infante del Rosal, “Estatuto actual de la filosofía en la teoría del cine”, en revista Eikasia nº 213, Departamento de Estética e Historia de la Filosofía. Universidad de Sevilla, mayo de 2012.
- Ferrer, A., y García, X., Hernández, F.J y Lerma, B.; Cinema i filosofia. Como ensenyar filosofia amb l’ajut del cinema, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1995.
- Figliola, A. Y Yoel, G. (Coord.); Bordes y texturas, Editorial: UNGS - Imago Mundi, Colección Comunicación, artes y cultura, nº 03, Dic. 2010.
- Freeland, Cynthia & Wartenburg, T.; Philosophy and Film London, Routledge, 1995.
- García Amilburu, M y Ruiz, M; Guía Didáctica del Cursos de Formación del Profesorado “Cámara... ¡Acción! El cine en el aula”, UNED, Madrid, 2008.
- -----; “La lectura de la imagen en movimiento, otra alfabetización imprescindible”, en La lectura en el siglo XXI, Seminario Interuniversitario de Teoría de la Educación “Lectura y educación”, Lloret de Mar (Gerona), 2007.
- García Manrique, Ricardo; La medida de lo humano, Observatori de Bioètica i Dret. Barcelona, 2008.
- Gallástegui Y Aegúcarro, L; El cine en la filosofía del arte, Septimerías, 1994.
- Hanley, R. The Metaphysics of Star Trek, New York HarperCollins, 1997.
- Höslo, V.; Woody Allen, Filosofía del humor, Barcelona, Tusquets, 2002.
- Imbert, Gérard; Cine e imaginarios sociales, Ed. Cátedra, Madrid, 2010.
- Irwin, W.(ed.), The Matrix and Philosophy, Chicago and La Salle, Illinois, Open Court, 2002.
- Irwin, W., Conard, M.T. And Skoble, A. J. (eds.), The Simpsons and Philosophy, Chicago and La Salle, Illinois, Open Court, 2001
- Jarvei, I.; Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics, New York, Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Játiva, M.; El cine como estrategia motivadora en las clases de filosofía: aplicaciones didácticas en 1º de Bachillerato, Albacete, Centro de Profesores y Recursos, 2000 (1ª parte) y 2002 (2ª parte).
- Jiménez, J., El cine como medio educativo. Cine y ética. Madrid, Ediciones del Laberinto, 1999.
- Kowalski, D.; Classic Questions and Contemporary Film. An Introduction to Philosophy, McGraw-Hill, Boston, 2004.

- Labaki, Mourao; El cine de lo real, Ediciones Colihue, Buenos Aires
- Lastra A. (ed.); La filosofía y el cine, ed. Verbum, Madrid, 2002;
- Livingstones, P y Platinga, C; The Routledge Companion to Philosophy and Film, Routledge, London, 2007.
- Marc Cerisuelo y Elie During (Comp.), Cinephilosophie, *Critique* n° 692/3 Enero-Febrero 2005
- Marta Libedinsky; Conflictos reales y escenas de ficción, Buenos Aires: Noveduc, 2008
- Martínez, J.; Películas para usar en el aula, UNED, Madrid, 2003.
- Mejean, J. M. (ed.); Philosophie et cinema n° 94 de *CinemAction*
- Michel Fariña, Juan Jorge, Gutiérrez, Carlos (Comps.); Ética y cine, JVE ediciones, Eudeba, 1999.
- Miller, Toby Stam, R, A Companion to Film Theory, Blackwell.
- Mónica Fudín y Gabriel Espiño (compiladores); Psicoanálisis y Cine, Comunicarte editorial, 2000
- Muñoz, J.J.; Cine y misterio humano, ed. Rialp, Madrid, 2003.
- Ormart, Elizabeth B. Enseñar Ética y Derechos Humanos a los más chicos, Editorial Dynamo. Buenos Aires, 2009
- Page, A.; Film and Philosophy. Images of Wisdom, Columbia University Press, New York, 2007.
- Paulinelli, M. (Coordinación); Cine e Imaginario, Comunicarte editorial, 2000.
- Rivera, J. A.; Lo que Sócrates diría a Woody Allen, Cine y filosofía, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 2003.
- Sani, A.; Il cinema tra storia e filosofia, Le Lettere, 2002.
- Slavoj Žizek; El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política / The Ticklish Subject, Paidós, Barcelona, 2001
- Smith, M. & Wartenberg, T.E. (eds.); Thinking through Cinema, Blackwell, Oxford, 2006.
- Sobchack, V, Spazio e tempo nel cinema di fantascienza. Filosofia di un genere hollywoodiano, Bolonia University Press, 2002.
- Torre, de la S. (Coord.); El cine, un entorno educativo, Narcea, Madrid, 2005.
- Yoel, G.; Imagen, política y memoria, ed. Libros del Roja.
- Yoel , Gerardo (comp); Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía / Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías / 3. Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro, Buenos Aires: Manantial, 2004, 2005 (artículos de Alain Badiou, M.C. Rodríguez, Eduardo A. Russo, Harun Farocki, Vilém Flusser, Jacques Rancière, Gustavo Aprea, Eduardo Grüner)
- Wartenberg, T.E.; Thinking on Screen. Film as Philosophy, Routledge, London, 2007.
- Zimmerman, D.; contornos de lo Real. La verdad como estructura de ficción, Letra Viva , Octubre 2000.

Filmografía: películas relacionadas con la filosofía:

- **Biopics filosóficos:**

- Roberto Rossellini, “Socrates” (1970), “Blaise Pascal” (1971), “Agostini de Ippona” (1972), “Cartesius” (1973), y la inacabada “Karl Marx” (1977);
- Liliana Cavani, “Galileo” (1968), “Más allá del bien y del mal” (Oltre il bene e il male, 1977; sobre Nietzsche);
- Giulano Montaldo, “Giordano Bruno” (1973),
- Derek Jarman, “Wittgenstein” (1993),
- Fred Zinnemann, “Un hombre para la eternidad” (A man for all seasons, 1966; sobre Tomás Moro);
- John Houston, “Freud, pasión secreta” (Freud, the secret passion, 1962);
- Manuel Cussó-Ferrer, “La última frontera” (1992; sobre Walter Benjamin);
- David Cronenberg, “Un método peligroso” (“A Dangerous Method”, 2011; la relación entre Freud y Jung);
- Béla Tarr y Ágnes Hranitzky, “El caballo de Turín” (“A Torinói ló”, 2011; sobre la filosofía de Nietzsche).

- **Películas que interpretan algún sistema filosófico**

- Platonismo; La Rosa púrpura de El Cairo” (Woody Allen, 1995) , “ Matrix” (Andy y Larry Wachowski, 1999-2003) , “ La naranja mecánica” (Stanley Kubrick, 1991)
- El medievo : “ El nombre de la rosa” (Jean Jacques Annaud, 1986) , El séptimo sello” (Ingmar Bergman)
- Racionalismo: “ Johnny cogió su fusil” (Dalton Trumbo, 1971) , “ Abre los ojos” (Alejandro Amenábar) , “ Matrix” (Andy y Larry Wachowski, 1999-2003)
- Empirismo :“ A propósito de Henry” (Regarding Harry, Mike Nichols, 1991) , “ El nombre de la Rosa” (Jean Jacques Annaud, 1986)
- Rousseau y la Ilustración: “ Las amistades peligrosas” (Stepehn Frears, 1988) , “ El último mohicano” , “ El enigma de Kaspar Hauser” (Werner Herzog, 1974) , “ El pequeño salvaje” (François Truffaut) , “ Valmont” (Milos Forman, 1989) , “ La edad de la inocencia” (Martin Scorsese, 1993)
- Marx y el marxismo : “ Las uvas de la ira” (John Ford, 1940) , “ Novecento” (Berbardo Bertolucci, 1976) , “ Tiempos Modernos” (Charles Chaplin, 1936) , “ Germinal” (Claude Berri) , “ Amelie” (Jean-Pierre Jeunet)
- Nietzsche : “ Blade Runner” (Ridley Scott, 1982) , “ Apocalypse Now” (Francis Ford Coppola, 1979) , “ El joven Törless” (Volker Schlönder, 1966) , “ La sogá” (Alfred Hitchcock, 1948) , “ Compulsión” (Richard Fleischer, 1959)
- Psicoanálisis :“ Recuerda” (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945) , “ Marnie la ladrona” (Alfred Hitchcock, 1964) , “ Mullholland Drive” (David Lynch)
- Existencialismo : “ Salvaje” (Laslo Bendek, 1954) , “ Rebelde sin causa” (Nicolas Ray, 1955) ” , “ Easy Trider” (Dennis Hopper, 1969) , “ Hannah y sus hermanas” (Woody Allen, 1983) , Frente al existencialismo “ Azul” (Krysztof Kieslowski, 1993)
- Humanismo cristiano :“ ¡Qué bello es vivir” (It’s a wonderful life, Franz Capra, 1946)
- Perspectivismo : “ Ciudadano Kane” (Orson Welles, 1940) , “ Rashomon” (Akira Kurosawa, 1950) , “ Doce hombres sin piedad” (Sidbey Lumet, 1957) , “ La ventana indiscreta” (Alfred Hitchcock)

